فجر يعقوب

زهرة القندول الثانية

سينما مَيّ وجان

زهرة القندول الثانية

(سينما ميُّ وجان)

زهرة الفندول الثانية (سينما ميُّ وجان)

تأليف: فجر يعقوب



الناشر : دار كنعان

للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية

دمشق – ص.ب 443 تلفاكس: 2134433 (11 - 963 +)

E-mail: said.b@scs-net.org

الطبعة الأولى: 2009 / عدد النسخ 1000

إخراج: لينى حمد

يمكن الاطلاع على كتب الدار ومنشوراتها

على صفحة الشبكة التالية:

http://www.darkanaan.com

http://www.furat.com

http://www.neelwafurat.com

فجر يعقوب

زهرة القندول الثانية

(سينما ميّ وجان)

تتوقف ميّ المصري

عندما تبدأ الأرض بالاستطالة

ستتوقف المخرجة الفلسطينية ميّ المصري طويلا أمام السينما التي تحب. ستتوقف طويلا وهي تعلن بالبوح عن اقترابها مسافة أخرى من صناعة فيلمها الروائي الطويل الأول. وسوف يبدو وقوفها أمام فيلم تسجيلي هنا على حافة النوع، وفيلم تسجيلي هناك على حافة اللغة أن الحياة بكامل أنفاسها عندما تفصح عن أحوالها بطريقة ميّ تكون هي نفسها الفيلم المشتهى الذي لا يعود يحفل بالقميص وأزراره، وقد نال في صعوده من حظوظنا جميعا، ذلك أن مخرجته وقد دفعته- ببسالة- إلى الزاوية المصيرية المخصصة له تكون قد أولت كفايتنا منه، وشهرت الحب فيه من باب اللغة المتأججة التي تتشكل منها ثلاثيتها، وقد عملت عليها بمعزل عن تجربتها في الضفة الأخرى مع زوجها السينمائي اللبناني جان شمعون، وأحكمت خيوطها ببعضها، وأوثقت منها الرؤى (أطفال جبل النار- أطفال شاتيلا- أحلام المنفى) وبقي (امرأة في زمن التحدي) المخصص للسيدة حنان عشراوي، خيطاً فارداً لوحده قد لا يعفينا من مهمة الإمساك به، وبالثلاثية التي رست بنا في عوالم الأطفال الفلسطينيين بعد أن تهددتنا السفينة في محيط ملغز بغرق لا نعرف له مثيلا، تضيع فيه الصواري المعلقة في سقوف البيوت والغرف الصفيحية والوحول القاتمة.

يجيء فيلمها الجديد (أيام بيروت- الكذب والحقيقة والفيديو) ليأخذ منحى آخر يشكل الإبحار فيه سباحة تسجيلية من نوع آخر تخفف

من القسوة الرمزية لواقع مفتوح على الأبواب الروائية المحتملة التي تنشدها ميّ المصري بين الفيلم والفيلم.

هاهنا فصول رواية تستعاد بيقينية مدربة من أبطالها دون الجزم بمصائرهم، ودون الجزم النهائي بوجود مسألتي الكذب والحقيقة كما تفترض الرواية في تسلسل أحداثها، أو حتى المخرجة نفسها وهي تتسلم الأيام رزمة رزمة من دون اقتطاع أي منها، وهي ذات الأيام التي اندفعت فيها الشخوص الحية بكامل قيافتها الواقعية لتقول الرواية على طريقتها، وعلى مرأى منا، ومن أبطالها، لأنه ما من طريقة أخرى يمكن أن تستعاد فيها الرواية وهي تستوقف في الطريق إلى الفيلم الروائي الطويل الذي لا يراد له أن ينتهي في حالة ميّ المصري، فأفلامها التي نستعيدها، أو التي سنستعيدها، هي هذا الفيلم المشار إليه بالرمز، ولأنه سيكون صعباً علينا ونحن نقف أمام مرآة ميّ المصري أن نصدق أن هذه الأفلام التي قالتها لنا لم تكن روائية بالكامل، إذ تكون اللعبة هنا واضحة ونقية لأبطال يؤدون أدوار البطولة ويستهدون بالنجوم لمرة واحدة والى الأبد، فليس الولد الذي يمط بجسمه ليلمس تراب فلسطين من خلال الأسلاك الشائكة على الحدود اللبنانية - الفلسطينية إلا معادلة كونية ومقارنة بين مستويات من الأزمنة. وليست منى أو منار مجرد شخصيتين هاربتين في مخيم أو هاربتين منه. منى بعفويتها المحيرة وان بدت غارقة في شاعرية متقنة سببها أحلامها، ومنار الهادرة و المؤثرة في محيطها، إلا ممثلتين أدركتا هداية النجوم لهما، فانغمستا في لعبة الأدوار، وبكيتا أمام مرآة ميّ المصري مثل الممثلات الكبيرات اللواتي يبحثن عن دموع المغفرة،وقد أصبح لهما - منى ومنار- في الفيلم، كما في الحياة،وجهة نظر في كل ما يقال من حولهما، أولهما،وحتى لو صدقنا رواية الكاميرا الواقعية التي أحاطت بهما، وأحاطت بعيسى في (أطفال شاتيلا) وفادي في (أطفال جبل النار)، فسنظل نقول في أعماقنا أن المخرجة قد توقفت منذ زمن طويل أمام فيلمها الروائي الطويل الأول الذي سيظل أولاً حتى من بعد أن

تحقق ميّ المصري «أفلامها الكاملة»، فإعادة ترميز الواقع الحر الذي يفترض سجيته من كاميرا المخرجة يتطلب دائماً التوق المحموم إلى المثال الذي قد يكون روائياً أو تسجيلياً أو بين بين،ولكن هاهنا يحتمل هذا التوق وتفسيراته أكثر من وجه، لأننا نقف أمام إعادة «ترصيف» للصور كما أشهرت بعيون الأبطال الصغار الذين يكذبون منهم أو يصدقون بانفعالاتهم، الممتنين للكاميرا الذكية التي لا تتلصص على مصير أي واحد منهم، أو الكارهين لها وقد وجدوا أنفسهم خلسة هناك على بعد أمتار من الكشف الذي يظل يدور ويعيد ترميم نفسه لأنه بحاجة إلى الكشف وليس إلى أي شيء آخر.وبهذا المعنى، فإننا سنظل ندور مع المخرجة، كما الأرض تدور ولا تتوقف إلا أمام السينما التي تفاجئنا بالشعر اليومي وتفصيلاته الملهمة لواقع لا يتفاجأ إلا بوجود المخرجة نفسها وهي في طريقها المحتوم إلى الفيلم الروائي الطويل الأول الذي سيظل يتزين بالوقفات المتأملة وهي تظل تدور من تلقاء نفسها مع أرض كروية تدور ولا تتوقف عن الدوران إلا عندما تصبح الأرض - ونحن في الانتظار- مستطيلة.. تماماً كما هو الكادر السينمائي.. عندئذ تتوقف الأرض عن الدوران، ونتوقف نحن،وتبدأ الأرض بالاستطالة، وهذا شيء فيه استحالة أن ننزع عن أفلام ميّ المصري صفة الرواية الطويلة التي قررت أن تصنعها منذ أن حملت على كتفها كاميرا مندوبة الأحلام ودارت مع الشريط حيث تظل الأرض تدور في مخيم.. وتدور..!!

فجر يعقوب



ميّ المصري : مندوبة الأحلام

½ فيلم

كيف يمكن لك أن تشاهد نصف فيلم، ولا تنسى نصفه الآخر؟!

لم يكن الأمر أحجية، أو لغزاً من نوع البقاء على تخوم الوميض الذي تؤديه الصورة. لا لم يكن الأمر كذلك، ففي المساء الذي يسبقنا في كل مرة نذهب فيها لحضور فيلم (أحلام المنفى) في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق، نحس بوطأة الوميض، وهو يغرقنا. فالأمر قد حدث لمرة واحدة وفي يوم شتائي بارد، ومع ذلك، أحس في كل مرة أدخل فيها إلى هناك بأن فيلم ميّ المصري ما يزال يدور، وبأن اللغز يكمل إحاطته بفكرتي عن هذا الفيلم الذي أشاهد نصفه هنا، ولا أنسى نصفه الآخر هناك.

هل قلت في كل مرة نذهب فيها إلى البيت الموعود؟! وهل هناك بيت أصلاً؟!.. إذا لم يكن بيتاً في الفيلم، فإنه لن يكون في أي مكان..!!

تبدو لي نظرية البيت الخيالي، من خارجه على الأقل، أنها بحاجة إلى ترميم، وأن الأحلام في المنفى، أي تلك التي تجيء من الأعلى، إذا لم تجد بيتاً لتقبع أو تحطّ في رؤوس الحالمين/المشاهدين، وترشدهم إلى فكرة نصف فيلم هنا ونصفه الآخر هناك، فإنها ستصنع بيتها المفروش بسجادة حمراء تكفي لصناعة فيلم مكتمل عنها (الأحلام) من دون تلك المرشحات البصرية التي تخلق الضباب وتقيم المتاريس في النفوس الحائرة، تلك النفوس التي تقبع في نصف فيلم هنا، وفي نصفه الثاني هناك.

ويبدو لي وأنا أخرج من هذه الأحلام إن البيت الأخير في مخيم

شاتيلا، هو الذي يقف على تخوم الوميض، طالما أن الأمر ليس أحجية، ففيما انتهبت الذاكرة العقارية اللاطية في الظلام أحجار هذا المستقر، ظل بيت منى زعرورة (14 عاماً) واقفاً، وقادراً على الانتشاء من بعد كل جريمة ارتكبت في حدوده، أو على جانبيه.

قد تبدو العودة هنا إلى فيلم (بيروت: جيل الحرب) بمثابة مؤشر قوي على حالة هذا المخيم، وهو يظهر من غير بيوت، ففيه كل شيء يسير وفقاً لتقديرات هذا القيح الربوي المنزّل، والذي يسهم في صناعة أحلام الناس البسطاء بما يتناسب مع هذه الفورة الملهمة للدم واشتقاقاته اللغوية الأخرى: القتل، الذبح، تقطيع الأوصال بالبلطات، رائحة الموت التي تكاد تعشش في النفوس من قبل أن تعشش في الأمكنة المتاح تصويرها من تحت، ومن فوق، ومن كل زاوية.

البيت في شاتيلا، كما ظهر في الصورة هو نهاية فيلم وبدايته، أو هو بداية نصف فيلم، لأن النصف الآخر الذي لا تطاوله بالقفز إليه عبر الصورة ذاتها، أي بالقفز عبر الزمن المركب، هو بيت منار في مخيم الدهيشة.

نهاية فيلم، تعني نهاية أسماء وبداية أسماء من أسسوا للخروج باتجاه المنفى، وهم يحملون شقى الأسرار على شاكلة خرز ملون، أو مفاتيح، وهي تتحول تدريجياً إلى أحلام من نوع جديد عن حياة قصيرة الأمد، حياة لا تقف عند فراشات، تريد منحها حق اللجوء في سماء كبيرة، لتطير، وتغني، وتزيد من سحرها وعمرها وفنائها بحسبة صغيرة على ألا تندس في دفتر الأمنيات.. لتنام.

تنظر إلى نصف الفيلم من خارجه، فتراه بأكمله من مجرة الاعتراف بشرعية الحلم. ترى الأبطال الصغار بأناقتهم المستحيلة كما في أفلام العقدة الثلاثية (أطفال جبل النار – أطفال شاتيلا – أحلام المنفى). إنهم كلهم هنا يجتمعون في هذا الجزء بكل احترام، وليس ثمة ما يعكر صفوهم في هذا الخلاء العقاري المستقطع من زمن رخو يعود إلى

ترائب القاع المستلهمة من نطّة في الزمن لا يملكها أصحابها وهم قانعون بالنهاية، فقد قاموا بوظائفهم المخلة بالأعمار والأدبيات وأحجيات الشهداء من بعد (الهدم المنطقي) لكل ما يسمو بهذه الأشياء وهي تنشر على حبال الغسيل من بعد غيابها.

يبدأ فيلم (بيروت: جيل الحرب)، بولد يهدم جداراً مهدّماً بمطرقة، وهو جدار قد أناخته القذائف والطلقات والأمنيات بالقتل الحلال ليشبه لوحة طالعة من نصف فيلم، إذ يبدو في المنتصف تماماً. ندرك أن هذا الهدم المنظم المتفوق على جبروت الصورة (كما بدت في الفيلم) ما هي إلا نصف الفيلم الذي يكمل لك نصفه الثاني والذي تقضي بقية عمرك وأنت تبحث عنه.

ما من أحد في صالة الأبد يعترض على جدول حياته اليومية، فهي معادلة بوجودها لهذه القناعة.. ومن يقف عند خط النهاية حتى يتمسك مرغماً بقدرته على تبخير الأحلام، كما ورد ذكرها في كل فيلم حمل إسمها على حدة.

لم يكن سهلاً اللقاء عند الحدود اللبنانية – الفلسطينية، فمترجم الأشواق الفعلي إلى اللغات الأخرى لم يكن بيده حيلة وهو يقفز عبر أسلاك الزمن.

لم يكن هناك من يعبر من فوقها سوى الأحلام التي ترد عادة في الليل، وفي البيوت المشرعة على الأحلام البهيجة. كان الحديث مع (العدو) الذي يترجم الزمن إلى أسلاك وفوهة بندقية ومنظار مقرب وألغام وأنغام هجينة مسألة معقدة، وأحجية لا مثيل لها.

من الصعب المساس بهيبة الزمن، لكن الأطفال المقربين بالمنظار العاطفي هنا، في تيمة فيلم، يسورون القسمة إلى نصفين، ثم يقربون النصفين فيلتقيان في الوسط. هكذا تبدو صورة المخيمين في الفيلم.

حقاً.. كان البيت مقسوماً إلى قسمين.. نصفٌ تقطن فيه الأشواق ومترجمها الأصلي، والنصف الآخر الذي تتفتح فيه الترائب والتي

ستحضن فورة الأحلام على هيئة بحر في شاتيلا، تحلم به منى في منفى مصنوع وفق منظارها العاطفي المقرّب. بحر عنيف، متلاطم الأمواج في النفوس الهادرة يكاد يعكس رحلة الشوق والرجاء التي يقطعها الفلسطينيون، وهم يراوحون في أمكنتهم، وفي صدورهم خمسين مزهرية للزمن وحده.

نطة أخرى سنجيء عليها من دون ضغينة هذه المرة، فالولد الذي لوّن لنا الصورة، هو ولد مهزوم، خرج من جيل الحرب، وبيده عدسة الرجاء واليأس، الحكمة والجنون، الشقاء وإخوته وهو يزيد من لوعة المشاهدين بالمطرقة المتفوقة، فثمة شجرة معرشة في الحلم هنا.. وثمارها هناك.

نطة في الزمن تخفف من ترجمة الأشواق في كل مرة ندخل فيها الصالة حتى بدا فيها سيلفان فوركاسييه (الملحق الثقافي الفرنسي) بمثابة الآرت ديزاين الرمزي للسهرة المتفوقة، وهو من وعد بالصمت من أجل معاينة البيت، إذ تنهض منار القوية العنيدة اللامعة في مخيم الدهيشة، النصف الآخر من الفيلم والذي لا تعثر على (نسخته الماستر) إلا في لمعة العينين.. إذ تطول من بعدها القفزة في الخلاء العقاري، ومن أسميناها خلسة بمندوبة الأحلام، تحس بعطش الخلاص، فالشجرة على مقربة من أسرارها طالما أنها ذاوية في الحلم، وهي شجرة الأبد، ومن يؤخر إطلاقها بين الصلب والترائب ليس إلا زيارة الغريب، الذي يبحث في الأصل بمعاونة الإضاءة الطبيعية التي تصل نصفي الفيلم، وتعيد تركيب الحكاية كلها.

حقاً.. ثمة شخص مهم جداً يتطلع إليك من وراء اللصاقة.. إنه أنت تنام في المنتصف وتحلم، وتنسج فلسطين على نول الخلاص، فيما النسوة في بيوتهن يطرزن الزمن مهرباً على شاكلة أرق في خمسين مزهرية يحملها رجالهم في صدورهم، ويقدمنه للمخرجة التي تقف أمام الكاميرا، مع أهل نابلس، أهلها، فهي مثلهم تماماً تحلم بنصف فيلم على

شاشة كريستالية تصل الأحلام ببعضها، تصلها بنصف آخر، فلا ينقطع الشريط المشار إليه بالسهم.. على أن يولد الزمن في مرآة كاملة.. وهو يقترب بهيئته من الأسطورة حتى يتمكن الناجون من العبور بقفزة واحدة.. تعينهم على البقاء في الأبد..!!

مكان الحب حيث الشمس

تعاني فيه أحياناً من الانطفاء

الحب في فيلم أحلام المنفى، أو الحب الذي يعرفه المراهقون الفلسطينيون في هذا الفيلم هو حبٌ من نوع خاص. وهو حب مقلق في تسابيحه إذا كرَّت عقده أو انفرطت أضابيره على مرأى من مشاهدين تقليديين، فمن قبل كانت القاعدة في الحب، تقضي بأن تصوره متجهماً، وقابضاً على الأثقال، ولك من بعد تقطيبة الحاجبين حرية اختيار الجبين أو العاشقين، ولكنك ستشقى وأنت تبحث عن شاشة في المكان لتعرضه على الملأ، فكيف إذا ما قفزت في الزمن وأنت برفقة المخرجة ميّ المصري للبحث عن شاشة من نوع خاص، لتعرض عليها فيلماً من ذات النوع، يقيسون فيه الحب على مقياس ريختر، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار درجة القفزة، أو درجة الطيران «اللاهي» في فضاءين مهدودين أثقلت عليهما الزلازل والأنواء والاحتلالات كما هي الحال في شاتيلا والدهيشة.

الأحجيات التي يعنيها الفيلم مقلوبة وطانّة أمام القاعدة الذهبية في الحب، فهي معمولة على مدى ستين ساعة (رشز)، لأن الفرح والطمأنينة والخوف والقتل المؤجل عبارات موجودة على الوجوه أنىً حللت في هذين الفضاءين من دون ادعاءات أو رتوش بصرية غير مجدية في مثل هذه الأحيان، عندما تفجئك الزلازل العاطفية وتودي إلى نكبة في الأحاسيس، مماثلة لما يجول في ذهنك على مدى ستين عام من قسوة المنفى والاغتراب.. والانطفاء في تربة الموتى إذا عادوا على جناحي طائر مملوك من الوقت.

نطل على زقاق متعرج في مخيم شاتيلا، مخيم النكبات حيث (الشمس تعاني فيه أحياناً من الانطفاء)، ونتابع منى (14 عاماً) ابنة المخيم التي لا تريد في أحلامها أن تصبح فراشة عاجية، لأن الناس الذين يحملون ضخامة آلامهم على محمَل الجدّ كثيراً ما يلقون بها بين دفتي كتاب لا تفتح صفحاته من دون فك شيفرة، فالأقفال التي تصنع في الليل سرعان ما تضيع في ذكريات النهار، وهذه تخفف قدرة منى على الطيران في فضاءين ممازحين للموت، وهي في المحصلة المفترضة لا تريد أن تسجن في كتاب للجميع، لن يقرأه أحد من بعد يبوسة المأساة على صفحاته الناصلة اللون، حتى لا تنسى مراهقتها المتفجرة والتي لامستها للمرة الأولى وهي تدق على الأبواب، فنسمع لهاثها في الليل مطبقاً على الذكريات وما يليها من أشواق عصفورة تحلم بأن تطير باتجاه فلسطين، وهي وجهة واحدة مشار إليها بسهم عاطفي لا رجعة منها أبداً..!!

منى بخياراتها المفتوحة على الأحلام الكبيرة لا تفارق مراهقتها المكشوفة على الملأ. لا تفارق مجايليها في كرمة العشاق، أو لا تريد للوهلة الأولى أن تفارقنا إلى حجاب الاسم والأنسام، لأنه بات بوسعها للمرة الأولى الحديث عن الحب، والرسائل الغرامية وانتفاضة الأقصى بعد أن اكتشفت هي ومجايليها لذة الماموث الكوني (الأنترنيت) الذي قاد في واحدة من حسناته إلى الجمع بين أطفال الفضاءين الغارقين في وله الموت وأسماء الشهداء الذين يغادرون الأحجيات وفق السهم المقرر في الملصقات المعدة على عجل، إرضاء لنزوات الحبيبات العابسات. هنا الماموث يجمع بين أطفال شاتيلا في لبنان وأطفال الدهيشة في فلسطين، وهنا أطفال المخيمين الكبار والمفجرين للأحلام على شاكلة كادرات آسرة لا يكشفون في تعارفهم عن حياد إنساني وهم يرقصون، ويتبادلون رسائل العشق فيما بينهم، فهم يصفقون له بشيء من الهمهمة الغامضة والبراءة النموذجية المكلفة، وهي تصبح أشد قسوة وعماء من لحظات الاعتقال

الحقيقية التي تمت بحق 600 من أهل مخيم الدهيشة، أي أن وسوسة عدوة وطائشة تنتشر في أحد الفضائين المازحين للموت، فتغلق ماسورة الحلم من إحدى فتحتيها، وتبين لقاصدي فسحة الفرجة أن معتصم وأحمد اللذين شاركا في الفيلم بأحلامهما وعشقهما، ومن ثم شاركا بالانتفاضة اعتقلا مع المعتقلين الآخرين، وهو ما أنشب مخالب الصقر في سماء الفراشات، فأضحت ضيقة والخلاص بعيد.

في منتصف الأحلام الكبيرة، وفي ساحة مهدمة تتركز براعة الأطفال الفلسطينيين، وهم يسهمون في تلوينها عبر الأنترنيت، ذلك أن (المصادفة العظيمة) تجمع منى إلى منار بعد معايشة مع الذكريات بدا فيها الفقر شيئاً رائعاً ومقيتاً في آن، وهي كلفت المخرجة ثلاث سنوات من الأعمار التي لا يطيقها أبطالها، فينزعون نحو الخلاص بفرح. ثلاث سنوات عامرة بالألم المكدس في صناديق الانتظار حتى انقدحت شرارة الإلهام في الفيلم التسجيلي - تلك الشرارة القاصمة التي طالما تحدث عنها عبقري التوثيق الكبير (فلاهرتي)، ففي اللحظة التي تحرر فيها الجنوب اللبناني، استدعى السياج الفاصل بين الفضاءين تدخلاً هادياً من قبل ميّ المصري التي تحولت إلى ساعي بريد بين أطفال المخيمين (وكأنها تكشف لغز الماموث) بهدف جمعهم عند الأسلاك الشائكة والمبهجة لهواة النوع، وهواة جمع الفراشات الملونة وغرزها في الكتب، فأثناء اللقاء وتشابك الأيادي، ووجع الأصابع القابضة على المشاعر والذكريات و«سرقة» تراب فلسطين التاريخي، ونقله في زجاجة إلى مخيم شاتيلا في لبنان، ليشهد على جمال الذكرى، وكعادة التوتر الذي ينشأ من وجود غريب مزاحم لصمت الإنسان ومقاييسه كلها يقوم الاحتكاك الأبدي القائم على الصراع المميت ويسقط شهيد غير منتظر من جموع شاتيلا (حسن حسنين). حادثة مخيفة، تُنضِّج حياة الأطفال المجتمعين عند السياج باتجاه النكبة، فيصبح حوارهم الطفولي، حواراً مع العصر وهو يزيد من تدفق أحلامهم المراهقة المصطبغة بلون الورد،

وكأنهم يصرخون: العشق أو الموت.. أفضل طريقة لتعلم الانتصار في هذه المعركة الفاصلة. مراهقون يقيمون طقوسهم من خارج مدارات الحياة، فأحد هؤلاء الأطفال الناشطين في العشق يمد بجسده من بين الأسلاك، ويحس بنصفه الموجود في فلسطين يتطهر، فيما النصف الآخر لا يزال يعاني من نجاسة مبهمة.

ميّ المصري تؤكد في هذا الزلزال البصري، معنى سينما الحياة ذاتها، دون أن تتدخل بحسها الملهم في اندحارها التدريجي، فهذا النوع المقلق يتحرر من كل الوسطاء بين الحياة والشاشة - البنية المركبة للمشهد - الصراع المزيف والهش - الديكورات المريضة - نجوم السينما المغرورين - البنى الدلالية للّغة السينمائية والإشارات المتطرفة المنبعثة منها أيضاً.

أطفال الأحلام في المنفى يغادرون الوسطاء من دون أمكنة وأزمنة وسترات واقية من بغضاء كادرات لا أعماق فيها. والأبطال هم أولئك الذين لا يزعجهم موت آبائهم في مجازر صبرا وشاتيلا الدائمة، وفي حروب المخيمات، أو سجنهم واغتيالهم في سياق مفعولية انتفاضة الأقصى، حتى أن مخيم الدهيشة لم يعد هو المخيم الذي رأيناه في الفيلم.. فإسرائيل تدمره بزلازل مبرمجة ومخففة، وتزلزل فضاءه، فالحب عند الفلسطيني لا يجوز بهذه البساطة.. لا يجوز أبداً.. هذا ما يؤكده شقيقه في المأساة، شقيقه في العصر.. شاتيلا الابن..!!

المخرجة التي حسمت فكرتها عن السينما عبر العصور

المرور بجانب بحر بيروت يمثل فذاذة إضافية بالنسبة إلى الفلسطيني الذي يجيء إليه أو يقصده كلما اشتعلت في رأسه المخيلة العظمى وظنونها الوديعة. والفلسطيني وحيداً من بين كل الجموع السائرة بمحاذاة الشموس المنطفئة التي يشتهيها العقل المبروك يدرك مغزى بحرها المفتوح على اللغة وطرائق الإلهام، فإما أن يدخله من غربه، ليعيد روتشة فذاذته، أو يخرج منه «مطروداً» ليخفف من قطرات خياله المشتهاة.

وبيروت في حسابنا ليست بحراً فقط، إنها الفائض من العمر الذي يمد الفلسطيني بالقدرة على العيش وسط حروبه المفاجئة أو المبيتة أو حتى المتعالية عليه بأنفة تذكر في حوليات الفرائس والطرائد والمحن. وبغض النظر عن الأسلحة المستخدمة في هذه الحروب، ومن هم المقاتلون الأفذاذ الذين يغذون الخطى مستأنسين بمن سبقوهم في المشي بمحاذاة البحر تتقلهم عربات الضواري إلى «الهوامش العقلانية» المشدودة بالسلاسل والمكائد والقنص المؤبد.

بيروت، الوقت فيها لا يشبه الوقت العادي. ومن يقصد بحرها في عليّات النهار تقصده الأسطورة بما هو متاح من أفقها، الذي يتجلى في صباح غبش، هكذا بدا لي، وأنا أخرج من مخيم مار إلياس للاّجئين الفلسطينيين. المخيم الذي لم تتناوشه أنياب الضواري في الحروب المتتالية على المخيمات. الحروب التي يخوضها البعض الصغير نيابة عن

البعض الكبير، بحجة أو من غير حجة. لقد سلم هذا المخيم من أنياب الصغار والكبار، ربما لأن اللاجئين فيه ينامون بالقرب من بحر بيروت، وهذه واحدة من ظنون المخيلة التي توفرها مدينة الخيال للفلسطيني في مأزقه اللذيذ، أو التوطين الذي يشبه اللفظة المعجزة، وهي ترفع من كبرياء الناس إلى حافة الوهم.

ظنون المخيلة في هذا العراء الدموي تخفف من العداء، وتغير من قميص الأحجية، فما من أثر لرقبة فدائي مرَّ به صيفاً من أمام البحر، وهو مثلي لم يكن مسكوناً بأشباح من ماتوا في ليالي القصص القصيرة والنصوص التي تغير على نومتي، فبالأمس ذهبت لأبحث عن عناصر نص (أربع ساعات في شاتيلا) برفقة جان جنيه، وهو حليق تماماً، ويشهد على حلمي، لأنني أقيم في بيت يقيم هو فيه، هرباً من ويلات الأعداء الذين ارتفع كبرياؤهم حدّ الغمر.

كتبت في الليل، وأنا أدير ظهري للعالم، وبرفقتي من أحب.

جان جينيه . والارتياب على آخر نفس

هكذا اقترب جان جينيه بالنطّ فوق «الجثث الذهبية» في مخيم شاتيلا من الأسطورة. أربع ساعات كانت كافية للنطّ أيضاً في الزمن. وفيما كبرت المتاهة وتوسعت شرايينها في كل اتجاه، نجحت زواريبها بابتلاع شعراء وسياسيين وحكماء وفوضويين ومعتوهين ومخرجين ومصورين نهلوا من النبع، بعد أن كانت هي ذاتها ملاذاً للحلم وكابحة لجماحه في آن، على أن هذا التوقيع الملغز في أسفل الأحلام، أصبح مكلفاً وزائداً مهما تعددت الشعارات وكبرت، وبعضها صغر بحكم المرحلة والتكتيك والمناورة في تجلياتها الكبرى.

نطّةٌ أخرى في الزمن، وإن لم تشبه مثيلتها في نسختها الأصلية، تكشف أن النبع الملهم في مخيمي صبرا وشاتيلا لم يعد هو هو. بل إنه لم يعد هناك نبع إلا في الحلم، وإن نطّات أخرى فوق الذكريات التي اعتاد الضحايا على ترديدها أمام كل هؤلاء المشرعين في اللغة والخطابة والصورة أصبحت تخلق لديهم نوعاً من البارانويا المستحكمة والمتحكمة بهم. فالكاميرا المحمولة على عجل لم تخفف من كل هذا البؤس المرئي الذي يحيط بهم وبحيواتهم، وظهر لهم مع الكثير من الخبرة أن هؤلاء ليسوا أكثر من نفوس شهوانية، تدفعهم الرغبة بإحالة كل ما تحذر منه النفوس في يومياتهم إلى فضاء شعري مسلوب، فما من فيلم أو ريبورتاج مقدس غيرّ من مسار الحياة المنحاز إلى عري أقل تكلفاً، بل على العكس من ذلك، فقد حظيت سقوف التنك المفترسة والأبنية الفوضوية بشرعية الانتظار حتى الموت مادام كل هؤلاء المحكومين بعبثيتها يرفضون جلالة

التوطين، ولا يرفضون في الوقت ذاته الانحياز إلى هذا العري المكلف (الذي يصبح في حالتهم ماضوياً)، كي يثبتوا للمحيط الدارج من حولهم، إنهم وقد حفظوا الدرس غيباً، فبالانتظار الذي يقصف الأعمار يعيدون ترديد أسماء فلسطين الحسنى على مسامع الجيران، ليؤكدوا لهم حسن نواياهم بخصوص بقائهم أو عدم بقائهم. ومن يتعقب هذه الواجبات المدرسية (الملهمة) التي تفترضها السياسة اليوم، ويقوم بتنقيحها على أمل التملص منها أو دفعها إلى الوراء على أقل تقدير، يعود إلى الخطى الواثقة، في أولمبياد الدم الذي افتتحه جان جينيه لأربع ساعات فقط، وهو الأقصر في التاريخ. وهي ذات الخطى التي تعقبت القاتل إلى مسقط رأسه المتخيل وأرعبته، بعد أن كتب رائعة الدم المفلترة، والتقى خلسة هناك في الزواريب المتصالبة والمتضادة بأم الطيب.

نطّةٌ أخرى في الزمن، أو نطّةٌ فوق الجثث المتعفنة الآخذة في التفسخ، تعيد لهذه المرأة من تقاسمه الذكريات الآخذة بدورها في التحلل والتذوب على الحيطان، وهي بذكائها الفطري الجيّاش وقدرتها المذهلة على التخلص من أن تظل (أسيرة لمفاتن المخيمات) صنعت لنفسها منفذاً على البحر واللغة والخيال. فهذه المرأة الفلسطينية اقترنت بمغربي، ما لبث أن اختفى بعد خروج الفلسطينيين من بيروت عام 1982، وترك في عهدتها فتاتين وولداً. ولم تترك أم الطيب باباً في هذا الكون لم تدقه، حتى وصلت إلى المغرب سباحة، كما يقال، وكان جان جينيه هناك يعيد ترتيب أوراق كتابه (أسير عاشق)، فخيل إليها في سباحتها الطويلة (كما روت للطاقم) أنها التقته وصافحته وسألته عن أبي الطيب. وهي في ذكرياتها الخصبة تتذكر فرنسياً من هذا النوع كان هناك، في بلاد زوجها، وترفض أن تصدق أن السرطان تمكن من هذا الرجل وفتك به، وهي المرأة المعطوبة في أبسط أحلامها لم تعد تمشي على قلق، بعد أن ابتسم لها، فالفرنسي الملعون الذي ينّط في الزمن بيسر، لم يكن هو من يموت بالسرطان. لا.. مستحيل أن يموت هذا الفرنسي بالسرطان:

(واحد مثله يهزم عشرين سرطاناً بإصبع واحدة). هل كان رائياً إلى هذا الحد حتى لا يحكمه المرض الفتاك أو يقوى عليه؟! سؤال لا تجيب عليه أم الطيب، فهي لا تعرف معناه أو لا تتوقف عنده البتة.

ولا أحد منّا يعرف بالضبط ما إذا كانت أم الطيب تقصد فرنسياً ما بكلامها، ولكن في تهيداتها ما يؤكد وقوع (الرائعة) على هذا النحو، أي وقوعها في باب المحظورات الأدبية العليا، فليس في النص ما يوحي بالارتياب، إذ كيف يمكن لمخلوق محصن ضد السرطان أن يقف على بحار الألم البشري، الألم الذي لا يكون من طائفته من دون أي مسوغات أخلاقية، فهو لطالما انتهب أفكاره كلها من باب الخروج على هذه المسوغات والطعن بها من دون أن يقلل في روائعه من سكر الكتابة عن جماليات الموت عند الفلسطينيين، وهم يغادرون أحلامهم البسيطة باتجاه فلسطين، ولا يعودون من هناك أبداً.

أم الطيب التي تجمّل الجزع بكلامها تقع في شرك الغواية، فهي لا تنسى الزوج المغربي المفقود، ولكنها تقرنه بجان جينيه، كنوع من تعويض الفقد بنطّة شبيهة في الزمن، فمن لا يهزمه السرطان يكشف سر الموت، وهذا سر من أسرار فتنتها المباركة يقفز فوق الذكريات ويفككها، فهي قد ربطت بنوع من التصالح الفذ بين جينيه الأمل الذي لاح لها عند شواطئ الأطلسي (التي ستضم قبره فيما بعد) وبين زوجها المغربي الذي اختفى بدوره في متاهة الأحقاد، والرقى التي لم تعد سحرية، ولم يعد من الخيال، الخيال الذي صنعته أم الطيب ببساطة، فهي تزم شفتيها وتبتسم وتقسم أنها قد رأته مثلها ينط فوق الجثث ويعبر في الزمن منتصراً.. تماماً مثل الأجنبي المجنون الذي يكتب بمهارة ويهزم السرطان. والذين لا يرون وهم في موتهم السريري، أو فقدانهم عابراً، أو حيادياً، يكونون هم أنفسهم من الضحايا المفترضين، وفيما تؤكد أم الطيب لطاقم الفيلم (المخمور) أن هذا الأجنبي لا يمكن له أن يكون عابراً، لأن زوجها سيظل مفقوداً ما لم تقفز هي فوق جثته. هكذا تؤّمن هذه المرأة لنفسها مزيداً

من إقامة الفروقات في الأحلام، فالفرنسي الذي زار شاتيلا وسبح في خيالها كأنثى وصولاً إلى شواطئ الأطلسي خفف من الألم المزدوج عندها، فالموت بالنسبة له يظل مثل حبة أسبرين تفعل فعلها بالتسكين وهي تنط في الزمن، فتهدأ الأرملة الطروب، وتتوب يوماً عن الانحناء لرائعته، ولكن أن يكون مفقوداً في خيالها أيضاً، فإن الألم يظل بمثابة (جحفل الظلمات) ولا يمكن الانتصار عليه بمهدئ من أي نوع.

لكن وجود رجل يموت ويحيا ويقفز بين الأزمنة المتعطلة بسهولة ويسر، ويستطيع أن يقهر السرطان بإشارة من يده، يخفف من أوجاع أم الطيب، التي تعلمت هي أيضاً السباحة في بحور من الذكريات المتلاطمة، وقد ملّت القفز فوق الجثث، فالفرنسي يؤكد في رائعته: إن (للصورة الشمسية بُعدان وكذلك لشاشة التلفزيون إلا أنهما كلاهما لا يمكن أن يعبرهما الإنسان أو يطوف داخلهما).

أم الطيب الآن في هدأتها توسع منافذها على البحر واللغة والخيال وتقفز بين الأزمنة من حين لأخر من دون أن تظهر في الفيلم أبداً..!!



انتهت دورة النص في الصباح، ورأيت وجهي للمرة الأولى في مرايا بحر بيروت. كنت أمشي بمحاذاته وأفتعل رياضة الخوف، فأنا منسوب إلى هذا القرن الخيالي، في منارة يقصدها الآدميون مشياً على الأقدام. كانت رياضة تأمل، أو كانت الطريق إلى البحر الذي يساعدني في شحن الفكرة، وأنا من أدير ظهري للعابرين، وهم برفقتي.

قالت لي مندوبة الأحلام في مقهى الروضة البيروتي، المرتاب بنوع البحر في هذا الصباح، وكانت قد استحقت جائزة أفضل فيلم تسجيلي عن (أحلام المنفى) في معهد العالم العربي - بباريس، إن من يقرأ اللغة

المنقوصة في نصوصك سيتأخر قليلاً في فهم الزمن الذي تومئ إليه. فسألتها عن الجائزة، ومعنى وجودنا بجانب اللغز اللذيذ الذي يسببه دوار البحر:

- أعتبر الجائزة هدية لمنى ومنار، ولأطفال المخيمات الفلسطينية، وخاصة في مثل هذه الظروف، ففلسطين كلها كجغرافيا وفكرة تحت الحصار ومنع التجول. وعندما تمنح جائزة لفيلم فلسطيني، فهي بمثابة فتح كوة صغيرة في هذا الحصار. أعتبر الجائزة تكريماً لكل هؤلاء الأطفال، وهي جزء من توجهنا نحو العالم من خلال أحلام الأطفال.

قلت وأنا أحاول أن أبدد كبرياء اللغز من حولي، ما إذا كانت تقبل بقسمة الوثائقي الذي اعتمده الفلسطينيون في الخارج، فيما جاءتنا السينما الروائية من الداخل بأيدي مخرجين مثل إيليا سليمان وميشيل خليفي فقالت:

- لا أوافقك الرأي بخصوص هذه القسمة، فهي ليست واردة بالنسبة لي، فأنا مثلاً لا أعتبر أفلامي وثائقية بحتة، ففيها منحى روائي. والفيلم الروائي الفلسطيني فيه الكثير من التسجيلي. الفيلم الروائي الآن يبحث عن لغة خاصة به، ومن هنا نجد التنوع الكبير بالشكل، والأسلوب. هناك محاولات تفتيش عن لغة جديدة بين الروائي والوثائقي يمكن أن نسميها بـــ (الديكودراما)، وفي نفس الوقت أعتبر الواقع مليئاً بالشعر والروايات، ومليئاً بالتجارب الإنسانية العميقة. ومن هنا السينما الروائية الفلسطينية تستوحي الكثير من هذا الواقع الفني. من الصعب الجزم بنظريتك..!!

- كيف ترين إلى واقع السينما الفلسطينية الآن؟

- ربما بوسعنا أن نقسّم السينما الفلسطينية إلى ثلاثة أجيال. جيل الثورة (جيل التوثيق والذاكرة)، وجيل الثمانينات الذي أنتمي إليه عملياً، وهو الجيل الذي بدأ بحثه عن اللغة الخاصة، وهو حاول جاهداً استرجاع الصورة التي لم تكن بيدنا، فهي دائماً كانت بحوزة الأجنبي،

والعربي إلى حدٍ ما، ونحن استرجعنا الصورة كسلاح ووثيقة. جيلنا بحث عن الهموم الفنية مضافة إلى الهموم السياسية، وركزّ على العنصر الإنساني مع التوجه إلى جمهور عالمي، وهنا بوسعنا أن نلمح إرهاصات الفيلم الروائي الذي صنعه مخرجون مثل ميشيل خليفي وإيليا سليمان. أما الجيل الثالث فهو جيل ما بين الانتفاضتين، وهو وليد الانتفاضات الشعبية في فلسطين، وقد أفرز عشرات السينمائيين الشباب على أرض فلسطين خاصة، وهذا هو الفرق. هناك كم كبير، وهناك نوعية أيضاً تفتش عن خصوصيتها، وتحقق ذاتها في السينما. وهنا يمكن أن نقول إن جزءاً من هؤلاء الشباب تعلم في الميدان من خلال تغطية أخبار الانتفاضات والمواجهات، وثمة جزء منهم لديه تجارب غنية، وهناك تنوع جغرافي يربط بين الضفة والقطاع وأراضي الـ48، والمنفى الكبير.. وساعد على كل ذلك من دون شك وجود التقانات الرخيصة والسهلة الاستعمال، وهي قد أصبحت بمتناول الجميع.

«كان يشدني السؤال عن أطفال أحلام المنفى كي أكمل به النصف الثاني من دورة الفيلم، فأنا قررت أن أسجل «اعترافات» مندوبة الأحلام كإسهام أولي مني بالحل السحري الذي تفترضه أفلامها، وهي مشار إليها بسهم عاطفي يسد عليّ وجهتي وأنا أيممه شطر البحر، فقالت»:

- أنا على اتصال دائم بهم. كل أطفال أفلامي الذين صورتهم منذ الانتفاضة الأولى وحتى الآن. بالنسبة لمنار فالاتصال معها يتم عبر الأنترنيت، وما أعرفه أنها مرت بظروف صعبة خلال الاجتياح الأخير. أخبارها صعبة (الآن هي تدرس المحاماة) وهي ممنوعة من التجول مثل بقية أناس مخيم الدهيشة. وقد صدمت لدى سماعي نبأ استشهاد جدها برصاص قوات الاحتلال الإسرائيلي. اغتاله الجنود الإسرائيليون في الشارع.. قتلوه بدم بارد، مع أنه لم يكن هناك معارك في ذلك اليوم. كان يسير في الطريق وهو يحمل ربطة خبز بيده، وثمة دورية لجنود الاحتلال أطلقت عليه النار من دون سبب، وما يؤلمني أكثر أنه واحد يرمز إلى جيل

الـــ 48، جيل الذاكرة، وأنا أتخيله وهو يحمل مفتاح بيته القديم في قريته المدمرة (رأس أبو عمار)، وهو إنسان رقيق حالم وحنون. تماماً كما ظهر في الفيلم وهو يقود منار ليطلعها على البيت.

- هل شاهد أحلام المنفى؟

- من الممكن أن يكون قد شاهده. وبالرغم من صدمتي الكبيرة بفقده، إلا أنني اتصلت بمنار لأحدثها عن جدّها الشهيد، ففاجأتني بقوة شخصيتها، قائلة إننا نحن من يحمل المفتاح، وجدها مثل كل الشهداء. بالنسبة لمنى، التي تعيش في شاتيلا، فأمورها سيئة للغاية، إذ يحكمها شعور غامض بمستقبل ضبابي ومبهم. علاقتي بهم مستمرة، وقد أخذت على عاتقي مهمة تعليم 30 طفلاً منهم كي يكملوا دراساتهم الجامعية، وكلهم أمل بالتفوق إذ لديهم طموحات لا تحد. أنا ألتقيهم دائماً وأحدثهم حول مستقبل كل واحدٍ منهم.

«أقفز بين ذهبٍ الكلام باحثاً عن لغة أتمم بها الحوار الذي استهله البحر، فتلتف السطور عليّ. تلتف على أسئلتي، فأستفسر عن سبب الاهتمام الغربي المتزايد بالإنتاج السينمائي الفلسطيني».

- أعتقد أن سبب الاهتمام المتزايد هو أن أحداث 11 أيلول وما تلاها من تعقيدات على مستوى الكون، ففي أمريكا مثلاً هناك شريحة متنامية من الناس الذين أصبحوا يهتمون برؤية صورة الآخر، وخاصة من خلال الأفلام الفلسطينية، التي تنقل إليهم صورة مختلفة عن تلك التي تحملها لهم الأخبار. وفي أوروبا ثمة تعاطف واضح، نلمح ذلك من خلال المهرجانات المتخصصة بالأفلام الفلسطينية، وهم يفتشون فيها عن الصورة الإنسانية المفقودة لديهم، فالفلسطيني عندهم موجود كإرهابي. والأهم برأيي هو المستوى المتميز لبعض النتاجات الفلسطينية، والجوائز التي بدأت تحصل عليها هذه السينما بجدارة. هناك سينما وصورة.. وموضوع.

جندي يقيم في مخيلة كاذبة

وأنا أودع بحر بيروت.. أفتتح ناصية بحر آخر مفتوح على اللغة والخيال. بحر على قلق، كأن الريح ليست هنا لتحملنا. لتحمل عنّا قلق الدخول والخروج عن طريق عسكري يشعر الفلسطيني الموزع على مصائر الناس بوعورته وهيمنة تضاريسه، فيؤانسه ويمر به غيلة واقتداراً. وقد بدا الأمر شبيهاً برحلة أخرى للريح، فميّ المصري تحاول في فيلم (أطفال جبل النار) اختراق الحاجز العسكري الإسرائيلي برقة فراشة تنتظر عند بوابة نابلس حسن الختام الدرامي، لفيلم بدا فيه الحوار مع (الآخرين) عقيماً وناشفاً ولا ينتهي، أو هو لن ينتهي، فكل أولئك الذين يقيمون متاريسهم أمام أرواحنا، هم يقيمون وقتهم فينا أيضاً.

استشهد الشاب أيمن جاموس، وبدا أن الوقت قد توقف عند رؤوس المعزين به، فهم لم يستلموا جثمانه، وتحول جميع من تورط في الكادر إلى رهينة انتظار. تتحول هنا دقات القلب إلى وثيقة دامغة عن انتظار (أبطال الفيلم) الواقعيين، والمقيمين في أكياس الزمن على طريقة زهرة تنبت في الشق وتستعصي عليها الصلاة ما أمكنها ذلك. الصلاة التي تعرّف بطواقم الندى، فهي لوحدها اللعبة المستحيلة. اللعبة المكبرة في المرايا والخلايا التي ينشئها أطفال نابلس في لعبهم ومكرهم. إنهم هنا يواجهون الوقت المحتل الذي تواجهه معهم ميّ المصري وهي تقف أمام كاميرتها أيضاً في أول فيلم لها من دون جان شمعون الذي كان يستحيل على الريح أن تحمله إلى هناك لمواصلة طريقهما بصناعة وقتهما معاً. الوقت الذي لا يضيع في لعبة المرايا وهي تعكس ملاذ

النفوس في اصطراعها فيما بينها، وتقسم الحياد إلى مربعات يحتلها الأطفال الفلسطينيون في بروفة اللعب.. والقتل، وتبادل الطلقات الصوتية في لجة الحصار.

في هذا الفيلم الذي يبدو مثل استعادة للوقت المدلل تولد الحكاية من رحم الدراما الوثائقية، كأن الأطفال هنا بلعبهم يعيدون ترتيب الفكرة وتسويتها بالأرض. الأرض التي تقف عليها العصور المكلفة، ذلك أن انتظار ميّ المصري بين أقاربها في نابلس، يبدد وحشة الجندي، فهي ليست سوزان... الجندي المستسلم لبندقية عوزي ملقمة يقول إنها من أصول عربية. هنا يبدو الجندي كأنه يستيقظ من فرصته الأخيرة بالغواية، فأمه الآن ترتع في مخيلة كاذبة.. في ما هو هنا يسرق توليف الفيلم من المخرجة بإبعادها عن مدينتها، وعن أدراج المعد الذي لا يأرق ولا ينام.

كان حي القصبة يلتهم أثاثاته بأصابعه الحجرية، وهو قد بدا من بعد التدمير مثل تمثال مطل على الجمال والزمن. ولم تعثر سيارات الجيب الإسرائيلية في تسلسلها على الأدراج إلا على ما تقتات به من الوشاية، وقد ازرقت مفاصلها، فالمدينة محاصرة من جهاتها وإذا ما توجب على أحد أن يصحح بعد كل هذا الصخب وجهة الريح، فهي المخرجة نفسها التي تعمل على تصحيح الحلم أيضاً في مدينة تحاصرها بيوسة مندحرة.

يبدو أطفال جبل النار ببنادقهم الخشبية، وبعلب المنظفات الكيماوية أقرب إلى كومبارسات من عصر الوشاية الدرامية. كومبارسات تنال حصتها من نتف المدينة التي تفقد معينها في الحب. وما يخشاه المصوران، وما أخشاه أنا، أن يعلق الزمن هناك على صنارة صيد، كما هو مكتوب في سيناريو لم يصور، حيث تظل الحياة عالقة على أعمدة الكهرباء وملهمة للحصار، ونحن نسميه في حياتنا مجازاً بـــ(الانتظار) الذي يجفف عهود الفراشات، ويخفف من احتراقها أمامنا على محمل

الجد. نعم، فهناك من يهدم الفكرة بالطريقة التي يعمل بها، وهناك من يغلق رتاج الفكرة على الفكرة التي لم يحسمها وضعها على رف التأويلات والاستنتاجات.

فيلم (أطفال جبل النار) مفتوح بهذا المعنى على المربعات التي احتلها الأطفال في مدينتهم وهم يلعبون، أو يعيدون تركيب لعبة المرايا أمام المخرجة التي حسمت فكرتها عن السينما عبر العصور.. ألم يبدُ ذلك واضحاً من تلوين طابة لا يلعب بها الأطفال في مدينة تنتسب بعناية فائقة إلى جبل النار وتموت كل يوم دون نعي من أحد..؟!

مرايا الدهشة غير المحطمة

ترتقي ميّ المصري إلى أن تكون بمفردها لجنة تحكيم استثنائية في مجال سينما الناس، وبهذا الارتقاء السحري تلاقي المخرجة أطفال المخيمات، فتردنا إلى أصل الحكاية.. وهي هنا تزيد من رفعة الفيلم الفلسطيني الجديد، فترفعه بدوره إلى مستوى الرقى السحرية. ثلاثية (أطفال جبل النار، وأطفال شاتيلا، وأحلام المنفى)، أفلام تؤكد سينما الحياة بذاتها، وهي تتداخل مع كل تلك الأحاديث البريئة عن الحب والرسائل الغرامية المكتوبة خلال قرن كامل عاشه الفلسطينيون ولونوه الآن بانتفاضة الأقصى، فقد اكتشف الأطفال لذة الأنترنيت الذي قاد في واحدة من حسناته إلى الجمع بينهم، وهم يكشفون في تعارفهم عن إنسانية ملهمة في هذه المتاهة الكبرى التي يصفقون لها بشيء من الهمهمة الغامضة وهم يغادرونها على مهل ودونما تردد، فالسحر والحلم والحب هي المفردات التي تجمع بينهم.. وتردهم هم أيضاً إلى أصل الحكاية.

السينما والحياة وتفسير الحلم، أو قراءة باطن الكف التي تلوح بشارة النصر، وهذه الرقى التي تخلق لغتها وديكوراتها وأبطالها وإشاراتها المتعمدة وغير المتعمدة هي من دواعي اللقاءات المتقطعة التي دأبنا عليها، منذ أن تفتحت شجرة العرفان أمام أبصارنا وأخذت تمانع أحلامنا من أن تطير أو تسجن في كتاب أو فيلم أو قفص تسوره الحكايا، فنحن الآن مهمشون ومنسيون.. وكبار جداً، كما ظهر كل الذين جاؤوا من بعدنا في الروايات والقصص والأفلام التي نستعيرها باليد، أو بالواسطة بهدف الكتابة عنها، فهي مثل السراج الذي يضيء الجسد بكامل

تعرجاته، وانحناءاته، وكثبانه إن وجدت بعد ممالحة متعة العين، العين التي ترصد الحركات والأسماء في منتصف الطريق.

«- من حسنات الماموث الكوني، هذا الحوار الذي تعكسه مرايا الدهشة الأولى، وهي مرايا شيدها حكماؤنا في منتصف الطريق، كي نسد بها رمق البلوغ، ولا تتحطم آمالنا، ونحن نشحن الأنترنيت بفكرتنا عن الحب بين الناس، وهم يبدون الآن أكثر من أي وقت مضى..عزّلاً إلا من وجودهم»:

❖هل نستطيع القول إن أحلام المنفى ولد سينمائياً من أطفال شاتيلا؟

❖❖ أحلام المنفى ولد سينمائياً من تجربتي في الفيلمين: أطفال شاتيلا وأطفال جبل النار. في هذه الثلاثية حاولت أن أستوحي لغتي السينمائية من عالم الخيال والحس الإبداعي لدى الأطفال. بدأت أحلام المنفى من حيث أنهيت أطفال شاتيلا. يقول عيسى في نهاية أطفال شاتيلا: «بدي أرجع على فلسطين بلكي لقيت العصافير هونيك غير العصافير اللّي هون..» وفي بداية أحلام المنفى تقول منى: «أنا عندي أمنيّة خيالية إنّي أصير عصفورة من شان أرجع على بلدي»..

في أحلام المنفى حاولت أن أطوّر التجربة التي بدأتها مع أطفال شاتيلا، ولاسيّما في التركيز على الذاكرة الشفوية التي تتوارث عبر الأجيال الفلسطينية في المنفى، وعملية إعادة بناء الرواية /الصورة/ الحلم لدى كل جيل جديد. لقد أردت أن أغوص في العلاقة الإبداعية بين مكوّنات الذاكرة والخيال والهوية لدى الجيل الذي ورث 50 عاماً من التهجير والحصارات والمجازر.

في أطفال شاتيلا ركّزت على تجربة الطفل عيسى الذي فقد الذاكرة إثر حادث سيّارة. رغم إعاقته وثقل لسانه فقد سحرني عيسى بخياله وأحلامه وسخريته السوداء. يحاول عيسى أن يعيد بناء حياته المهمشة وهويّته الضائعة من خلال لملمة شذرات ذاكرته المضروبة.

في أحلام المنفى انطلقت من تجربة منى التي أدهشتني بإحساسها المرهف وتعابيرها الشاعرية، وتطوّرت علاقتي مع أطفال مخيم شاتيلا وخاصة مع منى وسمر وأصدقائهما في مؤسسة بيت أطفال الصمود التي ترعى أطفال الشهداء.

لقد أردت أن أواكب بالكاميرا مراحل طفولتهم، وأن أتابع التغيّرات التي تطرأ على حيواتهم وأحلامهم وهم على بوابة البلوغ، وكيف تصطدم أحلامهم الصغيرة بواقع الحياة الصعبة.

ومن خلال منى وأصدقائها في شاتيلا اكتشفت منار وأصدقائها في مخيم الدهيشة.

❖هل كانت مخيّلة منى في شاتيلا حاذقة إلى هذه الدرجة وهي تتحدث عن الفراشة والبحر؟

❖❖ كانت منى في التاسعة من عمرها عندما تعرفّت إليها للمرة الأولى. لقد صورّتها وهي «تدبك» مع أصدقائها في المخيم. كانت البداية الحقيقية بالنسبة لي عندما أعطيتها الكاميرا لكي أرى من خلال عينيها وأكتشف عالمها. على وجهها رأيت الدهشة وعفوية الاكتشاف. كانت الكاميرا لعبة سحرية بالنسبة إليها. ربطت منى بين الكاميرا والفانوس السحري المفتوح على الأحلام والأمنيات.

كان كلامها يوحي لي بصور: «بحب أكون عصفورة.. ما بحب أكون فراشة لأنو الفراشة بسكروا عليها بالدفتر... المخيّم قفص للعصفور..»

كلامها حرّك خيالي، وأحسست بمدى الهوّة الهائلة بين عالمها الداخلي وبين واقعها المرير. عندما تكلّمت عن البحر تراءت أمامي مجارير المخيم..وعندما تكلمت عن قريتها المدمرة رأيت السياج والحدود، وتحوّل في ذهني وحل المخيّم إلى تراب فلسطين. بنيت الفيلم على الناقضات بين الحلم والواقع وبين المتخيل والمرئي.

❖حاولت التعرّف إلى منى في مخيّم شاتيلا، لم أستطع خاصة أن جميع أهل المخيم يتحدثون عن

تبنيّك لها... لكن أحداً لم يدلّني إلى مكانها... ما تفسير ذلك؟

❖❖منى تقيم مع والدتها وإخوتها العشرة في حي صغير متاخم لمخيّم شاتيلا في الجهة المقابلة للمدينة الرياضية. أجمل ما في تجربة أحلام المنفى هي العلاقات الإنسانية الحميمة التي بنيتها مع شخصيات الفيلم.

❖هل تختلف أحلام المنفى في شاتيلا عن أحلام المنفى في الدهيشة؟

❖❖لا تختلف الأحلام كثيراً بين المخيمين. أطفال مخيم شاتيلا لم يروا فلسطين بل عاشوها من خلال الحلم. وقد عبّرت منى عن هذه الحالة عندما طلبت من منار أن ترسل لها صورة وحفنة تراب من قريتها صفّورية التي دمرها الاحتلال الإسرائيلي سنة 1948.

أما منار فهي تحلم أيضاً بقريتها (رأس أبو عمّار) وتقوم بزيارتها للمرة الأولى مع جدّها. وقد استشهد جد منار على يد جنود الاحتلال وذلك بعد أشهر قليلة من الانتهاء من تصوير الفيلم. تتمنى منار أن تصبح محامية يوماً ما، وأعتقد بأنها ستنجح بأي عمل تختاره، فشخصيتها قوية ولديها حضور لافت وثقة عالية بالنفس.

خلال التصوير كنت أشعر ببعض الاختلافات في المستوى الاجتماعي بين المخيمين. في شاتيلا كان طاغياً مشهد الدمار والبؤس الناتج عن الحروب والمجازر التي دارت على أرضه. أما في الدهيشة فقد لاحظت أن هناك شعور أكبر بالاستقرار وذلك بحكم موقع المخيم وقربه من القرى الأصلية لأهلها. بالرغم من قساوة الاحتلال فلم يشهد مخيم الدهيشة قسوة المعارك والمعاناة التي شهدها مخيم شاتيلا. أما الآن وبعد مرور سنتين من الحصارالعسكري المتواصل فقد بدأ مخيم الدهيشة يشبه مخيم شاتيلا أكثر فأكثر.

أما الشباب والصبايا في المخيمين فيحلمون بالحب الأول

وبالضحك والمتعة، رغم الدمار والموت المحيط بهم تراهم ينجحون بأحلامهم الصغيرة وهم يتواصلون مع بعضهم البعض ومع وجدان الناس في جميع أنحاء العالم.

❖هذه الاتصالات المبدعة بين المنفيين هل تمثل ذروة الفيلم؟ بمعنى هل هي عصرنة احتفالية بشكل من الأشكال؟

❖❖ لقد بنيت الفيلم على فكرة التواصل بين أطفال مخيمات الداخل والخارج. وقد استوحيت هذه الفكرة من صديقة لي (ميسون سكرية) كانت تعمل كمدرّسة متطوّعة مع أطفال شاتيلا. وقد شجّعتهم على المراسلة عبر الأنترنيت مع أطفال مؤسسة «إبداع» في مخيّم الدهيشة.

ذهبت إلى فلسطين وتعرّفت عن قرب على أطفال «إبداع» ومكثت عدة أسابيع في مخيّم الدهيشة. لقد اكتشفت في «إبداع» تجربة رائدة في تشجيع وتطوير الإمكانات الإبداعية للأطفال على المستوى الفنّي (فرقة الرقص والفنون) وفي استعمال الوسائل العصرية للتواصل والتعبير عن الذات. وقد شكّلت إمكانية الاتصال عبر الكمبيوتر والأنترنيت بالنسبة للفلسطينيين المحاصرين في مدنهم ومخيماتهم نوعاً من التحرر المعنوي وكسراً لقيود الاحتلال والعزلة. وقد تحقق حلم التواصل الذي بدأ بالمراسلات الإلكترونية عندما التقى الأطفال على جانبي الأسلاك الشائكة على الحدود اللبنانية مع فلسطين المحتلة.

❖الوسيلة.. كاميرا رقمية حملتها في أكثر من مكان، وأصبت برصاصة مطاطيّة وأنت تصوّرين الواقع في نابلس.. أين السينما في كل هذا؟

❖❖خلال التصوير استعنت بفريق على درجة عالية من الانسجام مع الموضوع والفيلم. في بعض الأحيان كنت أحمل الكاميرا الرقمية وأصوّر بنفسي وخاصة عندما اشتدت صعوبة التصوير والتنقّل داخل فلسطين.

ذات مرة خلال التصوير، وفي منطقة بيت لحم لمحت طفلاً في التاسعة أو العاشرة من عمره يحمل «نقّيفة» وفي جيبه مسدس ماء من البلاستيك الأصفر وعلى ظهره حقيبته المدرسية. كان يأتي كل يوم إلى «القبّة» مع رفاقه الذين يتركون حقائبهم عند بائع الكعك ويرشقون جنود الاحتلال بالحجارة، ثم يمضون إلى بيوتهم.

كان مشهداً سوريالياً: الجنود خلف حواجز واقية، في ثياب واقية، يصوّبون السلاح، بينما الولد يلعب أمامهم ويرشقهم بالحجارة. قد يموت ببساطة، فقبله قتل أولاد في المكان نفسه وهم يلعبون اللعبة نفسها... ودمهم لا يزال على الرصيف.

كنت أفكّر بسينمائية المشهد، ببراءة الولد أمام لعبة الموت. كنت أحدّق بالمسدّس البلاستيكي الأصفر في جيبه، ولم أنتبه إلى الخطر الكامن وراء الحاجز العسكري. لكنّي فجأةً، وبشكل غريزي، سحبت الولد خلف الحائط كي لا يصاب بأذى.. وفي تلك اللحظة أطلق الجنود رصاصهم المطاطي نحونا وأصبت أنا.

الرصاص «المطاطي» هو رصاص من حديد بغلاف مطاطي، يقتل من مسافة قريبة، وإذا أصاب العين مثلاً فإنه يقلعها. في ذلك اليوم كان من حظّنا أنهم لم يستخدموا الرصاص الحي أو «الدمدم» الذي يتفجّر داخل الجسم.

الحقيقة أن كل من يحمل آلة تصوير في فلسطين أصبح هدفاً لجنود الاحتلال. وقد استشهد عدد من المصورين وأصيب أكثر من 70 صحفي فلسطيني وأجنبي خلال السنتين الأخيرتين.

❖كيف تقتربين في أفلامك من الأطفال إلى هذا الحد.. أليس هناك من تذويب للتفاصيل في خضم خفر نقدي وصلته بأفلامك (الثلاثية خاصة)؟!

❖❖في كل أفلامي أعتمد على معايشة دقيقة للواقع بغية الوصول إلى رؤية إنسانية أعمق. أبني علاقة وثيقة جداً مع شخصيات الفيلم

مبنيّة على الثقة المتبادلة التي تؤدي إلى كسر الحواجز وتجاوز هاجس الكاميرا. أعيش مع شخصيّات الفيلم وأتعرّف على عالمهم الداخلي وأستوحي لغتي السينمائية من الشعر الموجود في تفاصيل حياتهم اليومية.

هذه «الكتابة» السينمائية المستمدة من تناقضات الواقع وسحر المكان أساسية في صياغة أسلوب الفيلم وشكله الفنّي.

❖هل هي سينما الحقيقة وأنت تنتقلين بين الروائي والتسجيلي، هل تفكرين بفيلم روائي؟

❖❖ أنا مع سينما الإنسان. سينما الحقيقة الإنسانية إن كانت تسجيلية أو روائية. ليس هناك «حقيقة» بالمعنى المجرّد. السينما رؤية ذاتية مبنية على تفاعل السينمائي مع التجارب الإنسانية المحيطة به.

ليس باستطاعتي أن أنجز فيلماً إذا لم يكن عندي قناعة وشغفاً بالموضوع. عندما أصوّر مشهداً واقعياً أتعامل مع المشهد بشكل روائي، ولا أقوم بتسجيل الواقع بشكل آني، فأنا لا أحب التصنيف بين الروائي والتسجيلي. المهم أن أكون صادقة مع نفسي ومبدعة في عملي.

الفيلم الروائي الذي يمكن أن أحقّقه مستمد من الأحداث والشخصيات التي عايشتها.

❖هل كنت تهيّئين لهذا الفيلم منذ ثلاثين عاماً كما تقولين؟ وهل هذا يعني انفضاض الشراكة الإبداعية مع المخرج جان شمعون (وهو زوجك ورفيق دربك في الأساس)؟

❖❖مع جان شمعون، كزوج ومخرج، عشت معنى العمل المشترك على مدى العشرين سنة الماضية. في بداية عملنا معاً كنا نقوم بالإخراج المشترك ثم تبلورت هذه التجربة لتحضن وتدعم الخصوصية السينمائية لكلٍ منا.

التعاون مستمر بأشكال مختلفة. انسجام يكمّل بعضه، إذ تجمعنا وحدة القناعات والمبادئ رغم اختلاف الشخصية.

وقد شكّلت التجارب التي مررنا بها أساس الأعمال السينمائية المختلفة التي قمنا بإخراجها بشكل مشترك أو منفرد على مدى العشرين سنة الماضية.

أنا . . ميْ المصري

السينما في احتفاليتها النموذجية، وهـي تولد مـن حضـن الدعايـة الفلسـطينية على تنوعـها «المفترض»، هـي مـا يميز ظهور الأبطـال علـى أسطح مرايا لم تكن من شغلهم، لكن الجمال الداخلي الذي ينبشه هؤلاء في التعبير عن سرائرهم، يكشف كما لو أن القصة برمتها، من ألفها إلى يائها، محض لعبة في عراء مكين، أو هـي مجـرد إطالـة فـي سـرد حكايـة المنفى المثلثة الأضلاع، وما على مـن يريـد اسـتعارة اللغـة (التـي تكّون فـي جانبها المخفي وطناً لمن يستعيرها) سوى ازالـة الهشاشـة العمريـة التـي نفترضها مثلاً في ظهور أقمار فادي بطل الدعاية في (أطفال جبل النار)، وهو الولد المستفيث بالسخرية وسنواته الأربع، كما لم تظهر خافيـة علـى أحد، وهو يصر على مقاتلة العدو بقنابله الصوتية المتخفية بين الثأثأة، فيما هـو يبدو لنـا متجبراً علـى سـني براءته وهـي تترنم بوثائقية الأيـام الفلسطينية من غير مناحة وتلون.

فادي هنا في هـذا الشـريط، مرحلة تخفـي اندحار السـينما أمـام السينما نفسها، فهو يتجاوزها باللثغة واللسع، ويعشق فكرة التمرد عليها، ويكون حاضناً لها من غير جسر عـاطفي يقيمـه المشـهد مـن بعـد التعـرف على الأمكنة التي تمثل في الواقع مكاناً للمخرجة ذاتها، فهي العائدة إلى هنـاك، فـي أول فيلـم منفـرد لـها، بعـد تجربـة عقديـن ربطتـها إلـى جـانب زوجها المخرج جان شمعون، لا تهتم بسيرورة الواقع كما ينسحب أمامها، بل بالنفاذ إليه، لذلك ربما اختارت الإطلالة على همهمات فادي القوية من خلال الإرث العائلي الذي تحوط به شبابيك أفلامها، أو مـن خـلال

سيارة تجوب المدينة مغادرة الإرث، عندما يتسنى لها أن تغادر أو تجوب. ربما يمثل هذا الدوران الملهم في الأزقة إحساساً درامياً متعاظماً بجدوى المونتاج الذي تعمل عليه من خلال إعادة تركيب الواقع كما شهدت عليه، ولم تخطط له مسبقاً، أي أنها لم تتبع فكرة نمطية عن مكان تتسب إليه بإحساسها الأول والمضمر في رسالة عن الغيب، أو خطوة متقنة على قارعة طريق، أو سوق شعبي يرخي المزاج له بأيقوناته المبتكرة عن واقع الناس في نابلس. المونتاج هنا يقود إلى سردٍ أعلى للقصة، فتختفي خيوط الصلاحية المنسحبة من الزمن، وتتحول إلى نبرة روائية، لا تبدو ماطّة إلا في حديث فادي عن الأعداء. إن الفعل الروائي يبدو كاملاً في أبهة تسجيلية، فالأبطال هنا، يؤدون ما هو مرسوم لهم في الغيب، أي أنهم يعيدون تمثيله علينا بما هو غير متوقع منهم، بل مما هو مشحون في أفئدتهم أساساً.

لا تتوقف شرارة الإلهام عن التحديق بجسارة اللغة، التي تنبو عن مونتاج مراوغ وذكي.. هو هنا مصدر سينما ميّ المصري، التي تعيد النظر إلى الوجوه بلقطات (كلوز – آب) في أحلام المنفى خاصة، اكتشاف صلاحية أخلاقية في التحكم بشؤون الغيب، فالإحساس الموضوع في إطار صورة (رقمية لا بأس) ليس تزييناً، فإقامة عرش بصري هي الواجهة لحلم في منفى.

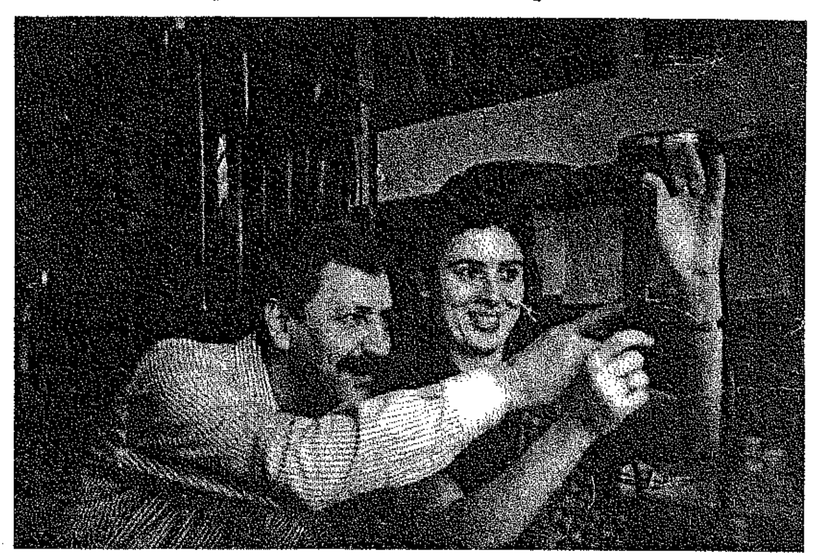
هنا لا نشارك المخرجة الشعور بالإثم، وهي تغوص عميقاً في أعماق منى. ألم تبكِ الفتاة السمراء القصية مرتين من قبل أن تحجبها الأبصار الفذّة عنا، في كناية عن النكوص من بعد الأمل. ميّ المصري هنا لا تناقض مبدأ الفيلم التسجيلي بل تنتصر له في محاولة أكيدة للدفاع عن مبادئه التي تتزين بروائية مراوغة سببها هذه النبرة العالية التي تطيح بالمعايير النمطية وتلقي بها إلى الأسطورة، نبرة عالية على صعيد السرد والتشكيل، تتشكل منهما ثلاثية ميّ المصري المشار إليها، وهي التي تعتق المخيمات بأبطالها من الأقفاص الموضوعة فيها أو عليها. إنها تحرر

الأحاسيس بموجب كاميرا متنقلة بين الأرواح بخفة ضرورية تجانبها تلك النبرة الشاعرية، إذ يبدو السيناريو هنا من غير طائل في محاولة تحديد ملامح هذه النبرة، وهو لا يخدمها بشيء البتة. هنا مرة أخرى تبدو ميّ المصري متحررة إلا من أسلوبها هي، أي أنها لا تتواجد في أفلام أخرى سبقتها إلى مناوشة الأحلام والمنافي والمنامات تسجيلاً أو رواية أو مكمناً لقراءة باطن الكف التي ترفع شارة النصر، أو حتى على شاكلة دراما وثائقية باتت معهودة مع هذا الانفجار الإخباري الذي يشهده العالم، وهو انفجار إجباري يحتل حيزاً كبيراً من المستقبل سببه المستقبل نفسه،هذا إن لم نقل إنه بدأ بالتهامه على شاكلة (شوكولا فوتوغرافية محشوة بمكسرات بصرية لذيذة)..!!

في أطفال شاتيلا يبدو عيسى بطلاً درامياً مخذولاً على متن حصان طائر أقرب في خببه إلى الواقع منه إلى التحليق في الخيال. هنا هو ينسى قوانينه الخاصة في التعبير عن أحلامه التي لا يشبه أحداً فيها. تبدو السماء بلقطة أخرى أقرب من الأرض التي يخب الحصان عليها. ويظهر الخبب هنا مباغتاً، وهو يجيب في مكان آخر عن ضربات القلب. تماماً يبدو الخبب هنا موازياً لرغبات القلب بالضرب القوي في المشهد التسجيلي المناقض لما هو رواية ناقصة في الواقع. تفقد اللغة في مكان آخر عينّة من الدم والأمل، وتصبح ميّالة إلى التجريد، وما يردها إلى الأصل هو ابتكار كل صورة جديدة أمام كاميرا لم تكن حيادية، وهي تتوغل بالصمت المكبر.. هكذا درجنا على إحياء الصورة في ثلاثية بدأت من أطفال جبل النار، وجعلت منهم تيمة راشدة، لأطفال راشدين يعرفهم كل من يتسلل إلى المخيمات الواقفة والنائمة بجانب محطات بنزين وخزانات نفوس، وصهاريج لغة وحروف.. هي جوهر سينما ميّ المصري المراوغة والذكية والمعلقة على جسور العاطفة الملتهبة..!!

أنا وجان

هناك استحالة في الفصل بين جان شمعون وميّ المصري..



هكذا يبدو الميل شكلانياً للوهلة الأولى بخصوص الأعمال التي اشتغلا عليها معاً منذ عام 1983. وقد يبدو هذا صحيحاً من وجهة نظر نقدية خالصة طالما أن الاثنان يتبنيان في صلب هذه الأعمال فكرة أن (السينما عمل جماعي)، وبالتالي من الصعب الحكم على صيغة مفرد في سياق عمل اكتوته الفكرة والنبرة، وكل تلك التفصيلات التي تعنى بإنشاء فيلم على صيغة جماعة وجماعي... الخ.

ولم تظهر ثنائية اللغة في الصيغة الثانية على جسد أي من هذه الأفلام، ففي الهم الجمالي والمعرفي والإنساني ثمة منفذ لمأزق الوجهة

النقدية إن أبحرت، أو مانعت بالانضمام لسيرة مخرجَين وقفا وراء الكاميرا، في حدود الصنعة الإبداعية، وفكّرا وغامرا معاً بحدود اللياقة المدهشة التي وفرتها الأفلام الخمسة، وهي تصنع لغتها الخاصة بها وفق إغاثة المنطوق البصري بما هو سردي ووثائقي.. ومبجّل.

ولكن ثمة ما يجيز الفصل في تجربتهما، إذا ما أخذنا تكّون آراؤهما بخصوص فهمهما للسينما التسجيلية بمعزل عن بعضهما، فتبدو ميّ المصري باتكائها على كتلة الشرارة الملهمة التي تتقدح جراء معايشتها للناس أقرب إلى مغارة فلاهرتي، فيما يجاور جان خيمة جريرسون في حديثه عن صدق المعايشة، بدل الإيغال في فبركة الأفكار المسبقة التي لا تستند إلى الناس بعلاقة من أي نوع، لذلك يبدو أن جواز الفصل، أقرب إلى المقال منه إلى المقام البصري، فتنوع الواقع، وافتدائه برسالة تضمن نبرة الناس، وتعمل على تخليصهم من حمّامات الأرق والألم. وأحسب أن إيقاد شعلة الثنائية عند حدودها القصوى، هي مضمار هذه الرسالة المنوه بها، فما هو طبيعي أن تفتدي تلك التجربة نفسها بالانفصال التدريجي لتحقيق ما هو حاسم ومنجز، فإن بدت السينما عملاً جماعياً بالدرجة الأولى، إلا أنها عمل المخرج في الختام. المخرج وهو يطل على لغته ورؤاه، وما يستدعي ذلك من جدالات مطولة للوصول إلى صيغة ما. صحيح أن ثنائية المصري وشمعون أنتجت أعمالاً مهمة، حتى وهما يغادران معاً على طوف فكرة صغيرة قد ينشأ منها فيلم (تحت الأنقاض) مثلاً، فتودي بهما إلى فيلم يكمل ذوبان العناصر كلها في كمين اللغة، وهو فيلم مكتمل قد لا يحتمل أساساً وجود مخرج يعمل على ندب التفاصيل في الخلاء، فما بالك بوجود شخصين وراء كاميرا واحدة. كاميرا تتكلم وتقول ما ليس بالحسبان، أو تنوه بأن هذا الشخص «لا يشبه ذاك بتعامله معي»، وبالنظر من خلال (مصوب النظرة)، ذلك إن التقاط غنى الناس هو قيمة الإبداع، لذلك فإن الانفصال يجيء أيضاً ليشرعن هذا الغنى

جماعياً، فما من حاجة للوقوف ثنائياً وراء الكاميرا، وقد يبدو الذهاب إلى مدينة نابلس لتصوير أطفال جبل النار رغبة دفينة لدى ميّ، أو لدى الاثنين معاً بضرورة أن ينفصلا ليحفظا أسرارهما عن الملأ، فقد تكون اكتملت الرغبة لديهما بالتوقف عن العمل المشترك، لأن فيلم بيروت: جيل الحرب، قد يبدو في علائميته الدلالية منفذاً حراً نحو هذا الانفصال النفساني الذي بديا عليه. ولكن هذا لا يعني إن الانفصال هو محض رغبة مقصودة لديهما، بقدر ما هيأت له ظروف إبداعية ونفسية وفنية أودت بهما إلى هنا، إلى فصل الخيمة والمغارة عن بعضهما، إذ تحقق هذا الفصل عام 1989، لحظة إقدام ميّ على إخراج فيلمها أطفال جبل النار، وهو الذي أفضى لاحقاً إلى فيلمي أطفال شاتيلا و أحلام المنفى. طبعاً هنا يبدو فيلم (حنان عشراوي: امرأة في زمن التحدي) بمثابة مصل المغارة الذي عنته المخرجة بانفصالها، فجغرافيا (الثلاثية) تختصر الأحلام ما أمكنها ذلك، إذ لا تجيء عليها كلها دفعة واحدة، وهي هنا تعيد تركيب الواقع، باتكائها على الإلهام المشدود إلى لحظات مضيئة من حياة أبطال هذه الأفلام. في تجربتهما معاً كانت الجغرافيا هي المكان الذي ينشدُّ إليه الثنائي، ويكاد ينحصر في التخوم التي تمتد من بيروت وصولاً إلى الجنوب، حيث كبرت المرايا المعلقة بين النجوم، وأضحت اللعبة معها أميل إلى التنائي والسهاد، وهذا أمر محتمل، فانشداد القوس هو انسداد، على أساس جغرافيا بشرية لا تحتمل تأويل المكان. ومن المؤكد أن كل ما أفاد منه هذا الثنائي قد حصل، وهذا موضوع تؤكده شخصيات الأفلام التي عملاها معاً، فالإيغال في النبرة السردية التي وسمت هذه الأعمال كمقدمة للغوص في أرواح الناس، جماعات وفرادى، تفترض أن الإيقاعات التي زينت أعمالاً مشتركة تتناول نماذج مختلفة ممن (نشاط) الحرب الأهلية اللبنانية، هي ما يمضي بنا إلى تأكيد ذروة التجربة قد وصلت حدودها القصوى، أو هي اندفعت بها إلى هناك،

فقد قالت الحرب كلمتها في كل أولئك الناس المدوخين والقابعين عمداً في القيعان. انظروا إلى نبيل ورامبو وهما يتحاوران، ويقدمان صورة جديدة لهما بعد أن كانا مقاتلين يتواجهان بالقذائف والرصاص. لم تبد صورة رامبو إلا سرداً مقنعاً عن تلك الأرواح، سرداً عارماً لا تعادله إلا انفجار لذة جنسية مبرعمة لذلك المقاتل من القوات اللبنانية الذي يعنى برياضة جسده عبر لعبة الكاراتيه، فيما يصف رصاصاته بلغة شهوانية. كان النعاظ في صوته قوياً وواضحاً، وتعكسه مرآة الخراب الذي بدا أنه يطول كل شيء في (أحلام معلقة) في ما بدت لنا أن الذاكرة المستبصرة للأمكنة والشخصيات التي علقت بهذه الأفلام قد استنفذت حيلتها في خاتمة الطريق، فكان الانفصال ضرورياً، أو أكثر من ضروري، ذلك أن ثنائية الوقوف خلف الكاميرا ربما ستعجز من الآن فصاعداً عن تذكر ثنائية الإلهام إن وقع، فما نتج هو كسور في أضلاع الرؤيا، إذ تبددت من حواليها إمكانية البقاء على ذات الحال، فما هو معلق في سقف الخيمة ليس هو ما هو معلق في سقف المغارة، لذلك جاءت (أحلام معلقة) لتسدل الستار على ناصية تجربة غنية وفريدة، طالت السيناريو كفكرة وكقشرة لأفلام أهم ما كان يميزها من قبل الانفصال هو المكان بنماذج أهله الذين انغمسوا في الخراب الذي عمرته المرايا، وأوقدت فيه شموع الحروب المعلقة في سقوف الأمكنة على تنوع أخبارها ورؤاها وأضابيرها التي غمرها أو غبّرها الزمان، وبهذا المعنى فإن الانفصال، هو اشتغال على النفوس المقبلة، بهدأتها وحراكها واستنقاعها، ومن حق، إن ميّ وجان أحجما عن بعضهما (إبداعياً) في اللحظة التي كان فيها على ميّ أن تكمل شد القوس، باتجاه نقيصة ما كانت لتشد حتى في ثنائيتهما لولا انزياحها باتجاه.. فلسطين. هناك ورد لدى مندوبة الأحلام أن ترفع المخدات عن خواطر الصدفة، التي أغلقت الرتاجات على الرؤوس في عتم الليل، فأناخت أصحابها لولا عثرة الضوء، التي جادت بها الكاميرا الأولى في لحظة

قانية، هي نصيب معاينة جريئة للعبة الأطفال الفلسطينيين مع الموت، إذ هناك من يقربهم من الموت، ويرسم لهم طاقات التقرب منه. هكذا يبدو الحوار معها بمثابة إعادة تحرير لذلك الصبي الذي يفتح المشهد بمطرقة ثقيلة، وكأنه يأذن بالانفصال، الانفصال الذي يحاول إغلاق رتاجاته، في ما تدور بيروت على رؤوس الأصابع أمام كاميرا جان، وهو يلاحق أطياف مدينته، كما لو أنه لم يفارقها من قبل إلى أي مكان..!!

إناسة ما هو متخيل . . وواقعي

يقيم الولد الذي يمطُّ بجسمه ليلمس تراب فلسطين من خلال الأسلاك الشائكة على الحدود اللبنانية – الفلسطينية معادلة كونية. يقارن بين عالمين أو مستويين من الأزمنة. يقسم صنعة الهجاء ببراءة، ويوقع بها في لازمة الأسلاف الكبار. وإذ تبدو فلسطين في جزئها الأعلى من الجسد مطهرة للجروح، ومفقدة للندم، كأنما هي أنا عليا تبسط هيمنتها على الفكرة وترعاها، يبدو الولد في (أحلام المنفى) في لحظاته هذه إشراقاً بين لازمتين أخريين،تضيع ملامحه بين الجدّ والمزاح، الشجاعة والخوف، النقاء والغبش، الارتباك ورباطة الجأش ويعلن لنا والدموع تطفر من عينيه، وهو يشهق ويبتسم ابتسامة المنتهى: (حسبيت إنو نصي اللي جوه طاهر، ونصي اللي برة نجس).

يختصر الولد الأزمنة الزائفة كلها دفعة واحدة. لا يعود هناك من جدوى للقفز داخل إحدى هذه الأزمنة. إنه يقسم اللقى السحرية بكيفية متبرئة من الواقع الذي ينتمي إليه، ويقيم جداراً سميكاً من زمن خاص به، كأنا عليا، تظل بحاجة للتحرر من طاقة مخصِّبة لا يملكها سواه في هذا الكون لحظة يدفع بجسده البضّ بين الأسلاك وصافرة البهجة في جيبه، وحده هو من دون الجموع.

الولد يملك مَدَّة جسم اشهارية عظمى، ذلك أن البرزخ الفاصل بين الطهر والنجاسة، هو مجد تلك اللحظات المتفوقة التي تقارن بين عالمين قائمين أساساً على الإنشاء، ولا يصلح معهما إلا الهجاء كنوع من التغاضي المبرر عن أحقية الفلسطيني بتمرير ذلك التيار الكهربي من

جسد عازل، فمن حق الولد وهو يتوق إلى طهره أن يعزل براءته عن الأزمنة التي لا تروق له في واقع كان حلماً أعزل وفاقداً ومشتهى.. بهذا المعنى فإن هذين المستويين من إناسة ما هو متخيل تطل لمّاعة، لا تبلغها إلا صورة مقواة ومفترسة، تماماً كما هو صداها مفترس في لحظة جسد يقوم بالتطاول على زمن كالح وكسيح ونجس في آن..!!

حذق الفراشة في الغيتو العاطفي

منى في (أحلام المنفى) مراهقة بالقوة في إطار خيال غامض وناقص. وهي تظل لغزاً محيراً على بساطته، وإن بدا شبكياً في أحايين كثيرة، أكثر من كونه خيطاً واحداً. وإن أطلت علينا من خلال هذا الفيلم بحذق فراشة ملونة تبحث عن سماء عصفور، وإلا أفقدها لهوها وبكاءها لذة الطيران غير المتوفرة أصلاً.

منى ترمز للحيرة وإن بدت غارقة في شاعرية متقنة سببها أحلامها، فهي لا تريد حذق الفراشة، كي لا تغلق صفحات الدفتر على جناحيها الرقيقين. وما إن تتشهى البحر، حتى تسد عليها مستنقعات شاتيلا اتقانها الحلم وتزيد من حيرتنا نحن، في لحظة طحنتها الحياة بكل رموزها الواقعية: الفقر، اليباس، نبذ المحيط الذي يودي بالجموع إلى النقصان. الألم الإنساني بكامل محتوياته، والحيرة المبهمة في انتقاء ما يكفي من الأحلام الملونة، لذلك يبدو لها أن الفراشة لا أفق لهافي فضاء مغلق على الندم بالوراثة، كان هم العصفور أن يغادره حتى لا يتحول إلى سدادة في (غيتو عاطفي) يقضي على بساطة فتاة تحتجب الآن من بعد طيران أرضي. على العكس منها تطل منار ابنة مخيم الدهيشة، قوية وهادرة ومؤثرة في محيطها وملهمة لمن يراوغها ويدفعها لقول مكر فكرته بالنيابة عنه. يكفي في هذا الجزء من الصباح المبكر أن تنزع سقف الاسم حتى يتأثر المكان بقوتها، لذلك لا تحتجب منار وراء أحلامها مثل منى، فهي تدرس قانون طيران الفراشات، لا إحكام الحجاب عليها.. كما حدث مع منى التي احتجبت في مخيم الهواجس والغموض..!!

الحب والموت على هيئة محلفين سعداء

للحب أشكال وأضلاع ونوايا، هذا ما يخبرنا التباين في مصائر أبطال أفلام ميّ المصري. هذا الحب يقوي من درجة العاطفة ويصبح حكماً على خصام الأطفال الصغار مع محيطاتهم. واللغة التي تعمل عليها المخرجة برفقة كل هؤلاء تؤكد النوايا بخصوص قنوات الحب والعواطف المنتقاة.

المونتاج المتوازي بين حالتي منى ومنار، هو الطريقة الأكثر شيوعاً في تنظيم القصة وعرض مجرياتها، وهو يعطي صدقية في استكناه هذه العواطف.

متابعة حياة الأطفال في كلا المخيمين هي متابعة للفعل الدرامي على شاكلة شخصيات لها لكنتها البصرية الخاصة بها، ففي (أحلام المنفى) نتنفس الحب في كل كادر. هنا تتم ولادة نسغ حياة يستطيع المشاهد أن يلقي بنفسه في نارها الوهاجة، فالدور الخاص الذي يضطلع به هو ما يؤدى في الخلفية الدرامية، وفي أكثر اللحظات توتراً وهي تتقوى بأغنية في سماء رائقة. وبالنسبة لميّ المصري، فإن اللقطات المقربة للوجوه ومعناها البصري المكتمل في سياق الفعل، تظهر المعنى الأدبي زائداً على اللزوم، وهي تخضعه للتوليف، فالاستعارة عندها ليست بصرية تكوينية بل وصوتية أيضاً. مراسلات الأطفال عبر الأنترنيت تعبير عن حركة روحية قلقة ووثابة، والصورة «متورطة» إلى هذا الحد في نظام مونتاجي يقرر تركيب ما تريده الاستعارة من العالم المحيط بهم.

لذلك، فإن (أحلام المنفى) هو سحر وحب يذكر باستعراض فيلمي

في الهواء الطلق، وهو يعمل على خرز المنافي كلها برقعة من الورق المقوى يرسم عليها الأطفال مفاتيح بيوتهم في قرى لم تطأها أقدامهم من قبل، ولهذا تمثل هذه الرقعة ربما انعطافة في اعتدال الألوان التي لهج الأطفال عليها بالثناء، وهي بالأساس جذور تكوينات رمزية، يبدو الجمع بينها وبين أصحابها مثل إعادة تفكيك قصيدة على ذات الورق المقوى.

أحلام المنفى كناية عن التفافة في منعطف، والرموز فيه ليس لديها هنا صيغة تجريدية، بل هي مقرونة بما هو بصري، ويملك رائحة نفاذة تعبر عنها أمنيات منى. حتى عندما يحلق الخيال باتجاه عوالم غير موجودة بالنسبة لها، لا يتبدل جوهر الشخصية بل تظل «نظيفة وصافية». وبسبب هذا الجوهر، فإن الأبطال يقبلون ذلك وهم في مهب الحياة بوصفها إعادة اكتشاف صباحاتهم خطفاً وتلويحاً، كما لو أنهم حزمة من المعايشات الغارقة في ظلام النفوس المحيطة بالمشاعر غير المنتظرة عبر توليفات مفاجئة يفرضها على (المنطق الدرامي)، الفعل، ذاته الذي أدى إلى تحرير جنوب لبنان، وبهذا، فإن لهذا الفيلم نغمته الخاصة على الشاشة، فشكل الحب فيه بما له من أشكال وأضلاع ونوايا سواء أجاء على شكل إعادة تركيب واقع أو وقائع، أو على شاكلة أيقونات حيّة مهربة في مخدات الأحلام، فإن المشاهد المنفرد بعواطفه في مساحة هذا الفيلم ليس له من وظيفة على مدار ستين ساعة (رشز)، سوى الاحتفاء بعواطف أبطاله في الزمن الذي يستمر فيه الفيلم قوياً ومتماسكاً وملتحماً بالنوايا، فالحب لا يحمل شكلاً عن عمر معين، حتى عندما لا تقترب حياة هؤلاء الناس المحكومين بالنبذ من قبل محيط غاشم وعنجهي في تعامله مع ذكرياتهم عن (الحب)، فهي لا تبقى مجرد ذكريات من الماضي بل هي زمن حاضر، غارق في وعورة المستقبل، ووعورة مضامينه وانكفائه على مخالسة الولد الذي ينتقل بين المخيمات من دون عظاءات الأزمنة الخالدة.

هنا شكل الحب يتفجر في الفعل، والقصة التي يكتمل زمنها عبر

ثلاث سنوات، هي العمق لما يبدو أنه عشق أبدي يزرعه الفلسطينيون على هيئة محلّقين سعداء في هذه المخيمات البائسة، التي تحاور براءة الذمة في المكان الذي ولدوا فيه وغادروه إلى قصور العدل، فتربيط القصة الفيلمية لا علاقة له بأساس الفكرة التي استغرقت من المخرجة زمناً فارقاً على شكل يقين نادر عن اعترافات خاسرة، فإذا ما الحب بأشكاله وأضلاعه ونواياه، أسلم القياد لمراهقين من كلا المخيمين، فإننا نعيش على شكل أجوبة متيقنة من حجم الكادر أو المشهد وفيه حضور الأحداث والأبطال.

هبوب الأسئلة

على الأسطورة والتاريخ

يبدو الحوار مع ميّ المصري متعالياً على الحوار نفسه، أو هكذا تعكسه المرآة في سريرة أهل البصر، خاصة أن أحداً منا لم يستنفذ إمكانية هبوب الأسئلة والأجوبة كما تبدو في استغراقها وهي تعيش العنف نبذاً، أو تسوقه تحت تأثير عنف الخيال.

وتبدو الأسئلة على دفعات بمثابة احتفال بفراشات مغرر بها وهي من لون نيلي لا تبلوره إلا الأحلام، على أن الإجابات تجيء محقونة بأنفاس طيرانها، بأجنحة من ذهب، وخواتم من تساؤلات، لا تبددها إلا طبيعة هذه الأنفاس، فما هو مفاجئ لنا نحن الاثنين أن معظم اللقاءات في مقهى الروضة البيروتي المهيمن على البحر بـــ(كأس شاي صغير مع النعناع)، جاءت بنوع من التورط بأيام من الأسى والاختلاط، والوله بأدق التفاصيل عن حياة عاشتها ميّ المصري في المدينة (التي عرفت فيها معنى الحب)، وفيها اكتشفت مقدرة المدن على إعادة تركيب المخيلة، فهي قادرة على منح شهادة اعتراف بمقدرة البطل التراجيدي على مفارقة مفازة ولادته والالتحام بمفازة الأسطورة، وهي تودع التاريخ ببراثن التعليل والوهم.

هنا عند هذه الطاولة التي تزورها ميّ المصري على شكل استراحة من العمل والمونتاج والانشغال بـــ (نور وهناء وجان) تبدو الذكريات المقيمة عليها بمثابة لقاءات قادمة، ينتخب فيها الأسطوري من التاريخي أو يرد الإلهام إلى قيعان الفرائس الكاملة التي أردناها في حوار لن ينتهي

إلا في فلسطين، سيدة اللقاءات التي تودع أولادها وهم على طلول الربيع من بعد كل شتاء قاسٍ.

هنا فكرة عن هذا الهبوب على شكل أسئلة وأجوبة.. ونوايا متعالية على الحوار نفسه:

❖ولدت لأب فلسطيني من نابلس، وأم أمريكية من ولاية تكساس. هل في هذا امتياز لك كمخرجة تتحدث كثيراً عن طيران الفراشات في أفلامها؟

❖❖أنا ابنة منيب المصري، وآنجيلا كجلر، وقد عشت طفولتي مع إخوتي الخمسة بين ثقافتين ولغتين، تتعايشان وتتداخلان وتتواجهان، فلم يكن مستغرباً علينا أن نتكلم بالعربية والإنكليزية، أو أن نأكل المقلوبة والهمبرغر، أو أن نسمع أم كلثوم والبيتلز، أو أن نحتفل بعيد الفطر وعيد الميلاد. لقد تعلمت باكراً التأقلم مع هاتين الثقافتين، ولكن الثقافة العربية كان لها التأثير الأكبر في تكوين شخصيتي وحسم مسألة الهوية والانتماء في سن مبكرة، فقد كان جو بيتنا جواً وطنياً بسبب تمسك والدي بهويته، وإصراره الدائم أن نتكلم بالعربية. وتعلّمتها والدتي، ودرسنا نحن في مدارس عربية، وتكونت أفكاري وشخصيتي في غمرة النهوض الفكري والثقافي العربي، وصعود الحركات الثورية والآمال الكبيرة على امتداد العالم العربي. حدث ذلك في بيروت على أثر انتقال عائلتي في أواسط الستينات. وقد تكرس وجودنا في لبنان إثر حرب 1967 والاحتلال الإسرائيلي للضفة الغربية وقطاع غزة. في بيروت كنا نعيش قريبين من مخيم شاتيلا، وكان المخيم يقصف باستمرار من قبل الطيران الإسرائيلي، فيهتز بيتنا وأشعر بإحساس عميق بالظلم، فأتساءل: من أنا؟ ولمَ لا أعيش في وطني؟

مسألة الغربة والانتماء تلازمني منذ الطفولة حتى أنها أصبحت جزءاً من شخصيتي.

أعتقد أن معايشتي لهاتين الثقافتين وتنقّلنا بين مدن عديدة من نابلس إلى عمّان والجزائر وبيروت وسان فرانسيسكو (حيث أكملت دراستي الجامعية) كان لها تأثيراً خاصاً عليّ كسينمائية، فمعايشتي لثقافات متعددة ولّدت عندي حب الاكتشاف،ومعرفة الآخر كما أنها أكسبتني المقدرة على الرؤية بعين داخلية وخارجية – شرقية وغربية – ومقدرة على فهم الآخر. ولّدت لديّ اهتماماً خاصاً بمسألة الهويّة والمكان والأشخاص الذين يعيشون على هامش التناقضات.

❖إرث العائلة (المميز) هل يتبدد في كل مرة تزورين فيها نابلس؟

❖❖إرث العائلة لا يتناقض مع حنيني وانتمائي لمدينتي الأولى. كل مرة أزور فيها نابلس ينتابني سيل من أحاسيس الحب والقلق والتحدي.

لا أزال أذكر انطباعاتي وأحاسيسي لدى عودتي للمرة الأولى خلال الانتفاضة سنة 1989 عندما ذهبت لتصوير فيلم «أطفال جبل النار»، فقد كانت من أقوى وأغنى التجارب التي عشتها. كان ضرورياً أن أخوض رحلة الاكتشاف بالكاميرا لتتحول مدينة طفولتي من حلم إلى حقيقة ملموسة أجدد حبّي لها وأغرس فيها جذور هويتي المشتتة.

لقد احتضنني الناس وأشعروني بأنني «بنت البلد» وفتحوا لي بيوتهم وقلوبهم. عندما كنت أصوّر في البلدة القديمة كثيراً ما كنت أتفاجأ بأقارب جدد يعرّفون بأنفسهم أمام الكاميرا وباللهجة النابلسية القُحّ، فكان ينتابني إحساس بالدفء والاعتزاز وشعور بأنني جزء من هؤلاء الناس. كنت أشعر بأنني من خلال الكاميرا والصورة أستعيد الوجوه والأمكنة الضائعة.

وقد لمست هذا الشعور أيضاً لدى زيارتي للقدس وعكا وحيفا وقرى فلسطين التي دمرها الاحتلال الإسرائيلي سنة 1948.

كانت الكاميرا بالنسبة لي بطاقة تعريف أو جواز سفر لاختصار الزمن والمسافات، فلم يكن ثمة داعٍ للكلام أو التفسير. من نظرة صغيرة

يدرك الناس سبب وجودي ويمنحونني الثقة، من دون أسئلة. نسيج نابلس الاجتماعي قوي ومميز. لا شيء يخفى عن أنظار الناس فيها، فلديهم إرادات جماعية لرصد كل تحرك غريب. يوصلون الخبر من زاروب إلى زاروب عبر النظرة والهمسة والحركة.

❖يبدو الجميع في أطفال جبل النار هدفاً لقناص طائش أو قناص مدلل لا دليل له.. حتى أنتِ كنت هدفاً، هل يصبح جوازك الأميركي فبركة مستحيلة لوجودك هناك؟

❖❖صورّت أطفال جبل النار في أوج الانتفاضة الأولى (سنة 1989) وكان جنود الاحتلال يفرضون منع التجول والحصار على نابلس من كل الجهات. لقد حاولوا أن يمنعوني من الدخول إلى المدينة مع فريق التصوير ولكننا (وبعد محاولات عديدة) نجحنا بالدخول من الطرقات الخلفية.

كان الجنود يتمركزون بأعداد كبيرة على أسطح الأبنية. يرصدون الشوارع، ويطلقون النار على الشباب والأطفال الذين كانوا يتحدون منع التجوّل عمداً.

كان بيت عمي الذي أقمنا فيه مشرفاً على البلدة القديمة والشارع الرئيسي والمدرسة والمقبرة، وكنا نصوّر من خلف الشبابيك وفي بعض الأحيان نجازف ونخرج إلى الشوارع للتصوير وكنا نركض من زاروب إلى زاروب ونختبئ من القناصة المتمركزين على الأسطح، وكنت أشعر بأنني مراقبة، فالمدينة تقع بين جبلين ويسهل محاصرتها ومراقبة أحيائها. كنت قلقة على أطفال الفيلم وعلى فريق التصوير، وكنت أشعر بأننا مطاردون مثل شباب المقاومة في البلدة القديمة، وعندما نرى دوريّة جيش كنا نركض في كل اتجاه ونختبئ داخل البيوت، ويتم تهريبنا عبر بيوت البلدة القديمة المتلاصقة.

أما بالنسبة لجواز السفر الأجنبي، فلم يساعدني للدخول إلى

المدينة عبر الحواجز الإسرائيلية، وقد حاولوا طردي من داخل المدينة أكثر من مرة، لكنني كنت أعود بمساعدة الأهالي. وبفضل الأقارب والأهالي تمّ إخفاء وتهريب علب النيجاتيف المصورة خارج نابلس خوفاً من أن تصادر من قبل جنود الاحتلال.

كان تضامن الأهالي رائعاً، وأحسست بأن هناك لغة مشتركة غير محكيّة بيننا، وتعاون خفي لإنجاح الفيلم كشهادة حية عن الاحتلال والمقاومة.

❖نابلس كما بدت لك في آخر مرة.. هل تتبدل فيها الأمكنة والناس في كل مرة تذهبين فيها إلى هناك؟

❖❖ خلال زيارتي الأخيرة لنابلس صُدمت من حجم الدمار الذي أصاب المعالم التاريخية والأثرية في البلدة القديمة جراء القصف الإسرائيلي، فالصبّانة الأثرية التي صورتها كانت قد دمرت، وكذلك العديد من الأبنية السكنية والمحلات التجارية. كما فصل الاحتلال المدينة عن قراها المجاورة وحوّلها إلى سجن يمارس فيه القمع والقتل والضغط اليومي على الأهالي بغية إفقارهم وإخضاعهم بالقوة.

للوهلة الأولى لم أشعر بأن الناس قد تغيرّوا كثيراً، ففي نابلس يبدو الزمن متوقفاً، والحياة معلّقة بانتظار المستقبل والفرج. تفاجأت من مقدرة الناس على التحمل والاستمرار ضمن الظروف، فالاحتلال يتدخل بكل التفاصيل اليومية، لكن الحياة تستمر رغم ذلك، والناس يدرسون ويعملون ويتزوجون ويخطئون ويحلمون ويرفضون الاستسلام.

ولابد أن هذا هو سبب قسوة الاحتلال في نابلس، وسبب لقبها «جبل النار» الذي نالته لمقاومتها الدائمة للاحتلال عبر التاريخ.

عندما مشيت في البلدة القديمة أحسست بقلق شديد. رأيت وجوهاً جديدة لا أعرفها لشبّان في سن الخامسة عشرة يحملون السلاح وقد بدت على وجوههم معالم القلق. كانت الجدران مليئة بصور الشباب الذين استشهدوا ومن بينهم 7 شبان من خيرة قيادات المقاومة.

أحسست بحزن عميق تجاه هؤلاء الشبان الذين يمثلون جيل لم ير غير القتل والدمار ولم يأخذ فرصته في التعليم أو نصيبه في الحياة.

أتساءل إلى متى يصمد المجتمع ضمن هذه الظروف. أخاف من أن يصيبه الجمود فينقلب على نفسه. وأتمسك بالصورة الأخرى، صورة الحياة المستمرة وصورة الإنسان العادي الذي يرفض الاستسلام.

❖الشجرة العارفة التي تمنح أطفال أفلامك أسماءهم هل تسهم في فك المضائق عن عزلة هؤلاء الناس في أماكنهم؟

❖❖في زواريب مخيم شاتيلا الموحلة تحلم منى بالفراشة والبحر، ويحلم عيسى بالعصفور والحصان الأبيض. خيالهما فانوس سحري يحملهما إلى ظلال الشجرة العارفة التي تمنحهم أحلامهما.

كل هؤلاء الأولاد هم أحفاد جيل النكبة. الجيل الثالث الذي ولد في المخيمات الفلسطينية المنتشرة في لبنان وسوريا والأردن. لقد حافظوا على هويتهم ودفعوا غالياً مقابل هذه الهوية.

نكبة 1948 تلتها 55 عاماً من البؤس والحرمان. ومع خروج فصائل المقاومة من لبنان سنة 1982 وجد فلسطينيو المخيمات أنفسهم بين المطرقة والسندان، فقد «حُمّلوا أخطاء قياداتهم» كي يواجهوا المجازر والحصارات بأيادي عربية..!!

والعجيب أن النفاق يستمر من حولهم، فنحن نرى كيف تتغنى الأنظمة العربية بالقضية الفلسطينية، وباسم هذه القضية ومحاربة التوطين، يخنق الفلسطيني، ويُمنع من العمل والملكية والحد الأدنى من العيش الكريم.

❖تحاولين الوصول إلى الصورة الأخرى.. صورة أمك في تكساس.. هل الذهاب إلى الآخر... يمثل نوعاً من الاستحالة في فهم الإنسان بتفكيره عن الإرهاب؟

❖❖شعرت بالحاجة للوصول إلى الصورة الأخرى خلال الحرب على العراق مع وفاة جدتي في تكساس.

عندما ذهبت إلى تكساس لحضور مراسم الدفن كانت الحرب في أيامها الأولى، واختلط حزني على وفاة جدتي بقلقي الشديد تجاه ما يحدث في العراق. كنت أسمع أخبار القصف والقتل والنهب وكان يسودني مزيج الغضب والاشمئزاز.

بعد الدفن مكثت لفترة مع والدتي في بيت جدتي، وبدأنا بفتح صناديقها، ووجدنا كنزاً من الصور والرسائل والوثائق، فقد كانت تحافظ على كل شيء. ومن خلال هذه المحتويات بدأت التعرف عليها (جدتي) التي لم أكن أراها كثيراً إلا في الزيارات والعطل الصيفية.

كما بدأت بالتعرف على أقربائي الأمريكيين. كانوا طيّبين وبسيطين، لكنهم لا يعرفون شيئاً عن العرب وقضاياهم وما يحدث في العالم. وكان بعضهم لا يزال يعيش كرعاة البقر (Cowboy) في مزارع نائية في تكساس. وهكذا من خلال قصة جدتي بدأت اكتشف تاريخ مجتمع كنت أجهله.

في هذه الأثناء كانت تشتد أخبار الحرب على العراق وكنت منزعجة جداً من طريقة عرض الأخبار في محطات التلفزة الأمريكية،فقد كانت تبدو مثل سهرة منوعات أو مباراة رياضية. كانوا يلعبون على عنصر الخوف لدى الجمهور ويشدّدون على التفاصيل المضلّلة أو الكاذبة مثل موضوع أسلحة الدمار الشامل والربط بين العراق وتفجيرات 11 أيلول، وكان الناس العاديون يصدقون هذه الأكاذيب التي تزيد من كراهيتهم للعرب. وأصبحت صورة العربي مرادفة للإرهاب في ذهنية المواطن الأمريكي والرأي العام هناك.

كانت جدتي أمينة مكتبة، وكانت مولعة بالكتب والتاريخ، كما أنها كانت تحب تجميع كل ما هو قديم كالكتب والطوابع والقبعات والفناجين... حتى أنه كان يصعب التحرك في بيتها الصغير من كثرة

الأغـراض. كنـت أعـثر علـى رسـائل مـن العشـرينيات، وقبعـات مـن الثلاثينيات، ومجلات من الأربعينيات وصـور كثيرة لـها ولأمـي ولأقربائها وأجدادها. وبين مناديلها وزجاجات العطور عثرت على مسدسـها الأثـري الـذي كـانت تحملـه معـها للدفـاع عـن نفسـها. ذكرنـي المسـدس بـأفلام الكاوبوي، فاقتنـاء السـلاح يعد شيئاً طبيعياً فـي تكسـاس وهـو جـزء مـن ثقافة شعب بنى تاريخه على أنقاض أمة أخرى.

كـان الجـيران والأقربـاء يتوافـدون علـى بيـت جدتـي لزيارتنـا، وللحصـول علـى بعـض مـن أغراضـها القديمـة، كانوا مولعـين بتجميـع كـل شيء ذا قيمة تاريخية. أحسست بأن هـذه الرغبـة بـامتلاك «التـاريخ» مـا هي إلا محاولة للتعويض عن شيء مفقود وعن جذور ضائعة.

وكنت في هذه الأثناء أرى على جهاز التلفـاز صـوراً مباشـرة لنهب متحف بغداد وسـرقة الآثـار التـي تعـود لآلاف السـنين، وذلـك تحـت أعـين الجنود الأمـريكيين التي تبدو للوهلة الأولى غير مبالية..!!

أحسست بالوجع، وتساءلت عن معنـى التـاريخ وقيمته وكيـف تعـاد كتابته بقلم المنتصرين.؟!

كانت الحياة طبيعية في تلك البلدة الصغيرة فـي تكسـاس البعيدة جداً عن الحـرب. وكل شيء منظم فيها: خطـوط مـن البيـوت المتشـابهة – شـوارع عريضـة – مطـاعم للوجبـات السـريعة – مراكـز تجاريـة – كنـائس لمختلـف الجماعـات والطوائـف الدينيـة وخاصـة الكنـائس التبشـيرية الإنجيلية. تفاجأت من التأثير القوي لهذه الكنائس وانتشارها بين الناس. المواعظ التبشيرية تبث باستمرار على أجهزة التلفـاز، ومواقـع الأنـترنيت تبشر بموعد يوم القيامة، وعودة المسيح المنتظر، وبحسـب خرافـاتهم فـإن المواجهـة الكبيرة ستدور فـي مجدّو، فـي فلسـطين حيث سـيعود «المسـيح المنتظر» بجيش جرار ويفني أعداءه الكفـار (90٪ مـن البشـرية) وتبتلعهم الأرض، وسـيحرق العـالم بالقنـابل النوويـة، ولا ينجـو مـن هـذه المعركـة إلا الإنجيليـين (المولودين الجـدد)، وكـانوا يعتقـدون أيضـاً بـأن عـودة «المسـيح

المنتظر» مشروطة بسبع عوامل من أهمها سيطرة دولة إسرائيل على كامل الأراضي (واعتناق اليهود للمسيحية).

لقد كان مرعباً لي أن أكتشف مدى تأثير هذه الأفكار على عامة الناس، وكيف يتم اللعب على الوتر الديني من قبل السياسيين لتبرير الحرب على العراق والاستيطان في فلسطين. وكان رئيس الولايات المتحدة جورج بوش وعدداً من معاوينه من أتباع هذا التيار، وكانت بلدة جدتي في صميم الحزام الإنجيلي (بايبل بلت) الممتد من تكساس إلى بقية مناطق الوسط الغربي في أمريكا.

لقد استطاع هذا التيار أن يستولي على زمام الحكم في أمريكا وأن يوجه سياسته الخارجية، وذلك من خلال مجموعة من المحافظين الجدد الذين ترتبط مصالحهم بشركات النفط والخدمات الكبرى في تكساس.

شعرت بأن هناك علاقة وثيقة بين ما يحدث في تكساس وما يحدث في فلسطين والعراق. فجأة أصبحت كل المؤشرات تدل على تكساس، فرئيس الولايات المتحدة من تكساس، وكذلك عدد كبير من الضباط والجنود الأمريكيين المتواجدين في العراق، وكان القسم الأكبر من هؤلاء الجنود من فقراء تكساس السود واللاتين والبيض المعدمين. ولقد أصبحت تكساس في الخطوط الأمامية لمواجهة عدمية وخطرة ليست لمصلحة الأمريكيين ولا العرب.

لم يكن ذلك حلم جدتي . . .

***كأنك في لجّة الصورة الأخرى تتصيدّين أخطاء أمة نشأت على أنقاض أمة أخرى.. أهذا ما تريدينه من رحلتك المستحيلة إلى هناك؟**

**عندما ذهبت إلى أمريكا أدركت بأن الكثير من انطباعاتي كانت مبنية على أفكار مسبقة ونمطية. أحسست بضرورة أن أفهم وأتعمق أكثر في تركيبة المجتمع الأمريكي المكوّن من مزيج هائل من الثقافات والأعراق والتوجهات.

ذهبت إلى هناك لأفهم صورة الآخر، وكي أطرح أسئلة عليه، ولم أذهب لأحاكم، أو أصل إلى استنتاجات جاهزة. أريد الوصول إلى الآخر لكي أفهم نفسي وأفهم التحولات التي تعصف بالعالم.

لقد تزامن اهتمامي بتكساس وبقصة جدتي بقراءتي لكتاب مايكل مور «رجال بيض أغبياء» وقد كان ذكياً ومضحكاً ومؤثراً إلى أبعد الحدود. كما أنه أكّد لي الكثير من الأفكار التي كنت قد وصلت إليها من خلال اهتمامي بقصة جدّتي. وشعرت أيضاً بمدى تنوّع المجتمع الأمريكي، وكيف يتم استغلال طيبته وبساطته لتوريطه في حروب وصراعات لا مصلحة له بهما. وجعلني أتفاءل بإمكانية وجود شريحة متزايدة من الأمريكيين العاديين الذين يعارضون هذه السياسات وأهمية مخاطبتهم بطرق جديدة ومبدعة عبر الكلمة والصورة والسخرية السوداء - ودوري من موقعي كسينمائية تنتمي لثقافتين متصارعتين.

❖ذهابك إلى نابلس لتصوير أطفال جبل النار أدى في الواقع إلى انفضاض شراكتك الإبداعية مع جان شمعون (5 أفلام مشتركة) فقد كان يستحيل عليه الذهاب إلى فلسطين معك... ثمة تفاصيل أدت إلى انفصالك مهنياً عنه... ما هي؟

❖❖تعرفت على جان في بيروت عندما كان يعمل متطوعاً في مؤسسة السينما الفلسطينية، فجمعتنا السينما وفلسطين. مع جان كزوج وسينمائي عشت تجربة طويلة من العمل السينمائي المشترك، وهي قد شكلت الأساس للأعمال السينمائية التي قمنا بإخراجها فيما بعد بشكل مشترك أو منفرد.

بدأنا بالإخراج المشترك سنة 1982 خلال حصار بيروت، وكانت الحصيلة مجموعة من الأفلام: تحت الأنقاض، زهرة القندول، بيروت جيل الحرب، وأحلام معلقة، كما قمنا بتصوير عدد من الأفلام القصيرة، وفي هذه الأثناء تزوجنا وأنجبنا ابنتينا نور وهنا.

لقد صورنا كل أفلامنا بظروف صعبة وخطرة من حروب وحصارات واجتياحات، كما أننا عملنا كفريق متكامل، وبإمكانيات مستقلة، ونجحنا بأن نكسر الطوق الإعلامي ونعرض أفلامنا على العديد من محطات التلفزة العالمية.

كانت التجربة المشتركة مع جان غنية جداً على الصعيد المهني والشخصي. وقد سنحت لي فرصة اكتشاف عالم جديد مليء بالتجارب الإنسانية الرائعة. كما علمتني الكثير على المستوى التقني، إذ كنت بالإضافة للإخراج المشترك أقوم بتصوير ومونتاج أكثرية أفلامنا.

عندما ذهبت إلى فلسطين سنة 1989 لم يستطع جان المجيء معي، فصورت فيلم «أطفال جبل النار» في نابلس، وقد كانت تجربة صعبة وغنية ومحورية بالنسبة لي على الصعيد الإنساني والسينمائي.

بعد ذلك قمنا بإخراج مشترك لفيلم «أحلام معلقة» وكانت قد أشرفت الحرب اللبنانية على نهايتها. وكنا في هذا الفيلم نعمل مع فريق تصوير، فوجدنا أنفسنا متفرغين كلياً للإخراج. فوقفنا جنباً إلى جنب قرب المصور، وبدأ كل منا يعطيه تعليمات مختلفة؟ مسكين المصور، لقد ضاع بيننا!

بعد هذه التجربة توصلنا إلى قناعة بضرورة تطوير عملنا باتجاه احترام الخصوصية الإبداعية (لكل منا)، والعمل على مساعدة بعضنا البعض في كل النواحي المعنوية والتقنية المتعلقة بالإنتاج والتوزيع.

أما اليوم فتستمر الشراكة بالطريقة التالية: ننتج ونوزع أفلام بعضنا من دون تدخلات في الرؤية التقنية والإخراجية.

وقد أتى هذا القرار بوقته ليعبّر عن مرحلة جديدة في العمل المشترك وعن ضرورة احترام الفسحة الإبداعية والخصوصية الذاتية لكلٍ منا.

❖الناقد الأمريكي ستيوارت كلاونس رأى في (أطفال شاتيلا) فيلماً مراوغاً إذ يوظف الطفلين لرواية الحكاية... بدلاً من أن يرويها من خلالهما... هل المسألة مسألة أسلوب فقط؟

❖❖سؤالك ولد لديّ فضولاً قوياً للإطلاع على كامل مقالة الناقد ستيوارت كلاونس التي نشرت في جريدة «ذا نايشن» (The Nation) إثر عرض الفيلم في مهرجان هيومان رايتس واتش في نيويورك.

كلاونس يبدأ مقالته مبدياً إعجابه بالطفلين، وبالفكرة التي حاول أن يوصلها الفيلم ويكمّل قائلاً: «معنى الحياة في اللامكان الذي يشكله المخيم، والذي أصبح واقعاً دائماً يعج بالناس الذين طردوا من وطنهم ثم ذبحوا – شطبوا من الخارطة السياسية. ولكنهم بالرغم من كل ذلك لا يزالون يتجرأون على العيش والتعلم والتأمل.. والنمو ويتأملوا ويكبروا» ثم

يستطرد قائلاً: «إذا كان الفيلم موجهاً في بعض الأحيان، موظفاً الطفلين لرواية الحكاية بدلاً أن يرويها من خلالهما - فهناك واقع يفرض نفسه. والذي نراه من خلال الفيلم مؤلم ومؤثر».

أعجبتني قراءته للفيلم ولذلك أردت أن أترجم حرفياً ما قاله لأفهم ما قصده ضمن المعنى العام.

وتظل المسألة مسألة أسلوب، فلقد حاولت أن أركّز على عالم الخيال لدى هؤلاء الطفلين، وبالأخص عيسى الذي فقد الذاكرة بعد أن صدمته سيارة. بالنسبة لي عيسى يمثل حالة شعب يلملم شظايا ذاكرته ليستعيد صورته المحطّمة.

❖ولدت في عمان وسافرت إلى الجزائر وأنت في الرابعة من عمرك.. وهناك بات عليك تعلم اللغة الفرنسية بعد سكنى العائلة في منزل مستعمر فرنسي سابق.. ما أثر هذا البيت عليك؟

❖❖كنت في الخامسة من عمري عندما ذهبت إلى الجزائر مع عائلتي. الذكريات ضبابية بعض الشيء، ولكن من الصور التي أراها أمامي الآن شجرة الأكدنيا، أول يوم في المدرسة، لون البحر، ولادة أختي وسقوط أخي في الشرفة.

كانت الجزائر قد نالت استقلالها حديثاً، وكانت لا تزال في مرحلة انتقالية بين ثقافتين. وكان المستعمرون الفرنسيون قد فرّوا من البلاد تاركين وراءهم بيوتهم التي استردها الجزائريون.

كنا ضيوفاً على الحكومة الجزائرية المستقلّة فأسكنونا في إحدى تلك البيوت المؤلفة من طابقين وحديقة كبيرة أتذكرها أكثر من البيت، لأنني كنت ألعب فيها كثيراً مع أخي الصغير. وكنت أحب أن ألعب تحت شجرة الأكدنيا.

في تلك السنة ولدت أختي الصغيرة ووقع أخي الصغير من شرفة في الطابق الثاني.

والغريب أننا يومها كنا نحكي عن الطيران... كان عمره ثلاث سنوات وكانت الشرفة حمراء. لم يصب بسوء، فقد وجدناه على كومة غسيل عند الجيران!

الصدمة الكبرى كانت بالنسبة لي في أول يوم مدرسة. فوجئت بأن الكل يتحدث بالفرنسية، ولا أفهم شيئاً مما يقولونه، والمدرسة تديرها راهبات. لم يكن معي أقلام الحبر اللازمة (ريشة، محبرة، بافيت)، فاستعرت قلماً أحمر من فتاة لأنجز التمرين على الدفتر - وعندما رأت الراهبة دفتري الملطخ بالقلم الأحمر جرتني إلى مقدمة الصف وعاقبتني أمام الجميع بالمسطرة.

لحسن الحظ لم تولّد هذه الحادثة لدي حقداً أو كراهية للّغة الفرنسية، فقد تعلمتها في ما بعد ومن تلقاء نفسي.

***اللغات العربية والفرنسية والإنجليزية والإسبانية والبرتغالية... كلها مكونات ثقافتك على اعتبار أنك تجيدينها كلها.. هل تمثل حيرتك في اختيار لغة واحدة منها للتفكير سبباً رئيسياً في اختيار الصورة والكاميرا والسينما؟**

**كنت في طفولتي أحب الرسم وأعيش في عالمي الخاص المليء بالتخيلات والأحلام. كانت دفاتري المدرسية مليئة بالرسومات الصغيرة - أستمع، أراقب ولا أتكلم. أحب المطالعة كثيراً، لكنني أفضل لغة الصورة للتعبير عن مشاعري.

عندما كبرت شغفت باللغات، وكانت لدي سهولة كبيرة في تعلم اللغات اللاتينية وخاصة الإسبانية والبرتغالية التي أحببت فيها موسيقى الكلمات وجذورها العربية.

مع كل لغة جديدة كانت تتوسع آفاقي ويكبر عالمي. وربما كانت حيرة اللغات سبباً في اختياري الصورة للتعبير عن نفسي.

أشعر بأن أفق الصورة أوسع من الكلمة. أخشى أن تحدّني

الكلمات أو أن تبسّط أفكاري. هل تموت الفكرة عندما تصبح كلمة أم أنها تولد من جديد عبر الشعر؟

أبحث عن الشعر في الصورة. لا أحب الصورة المباشرة ولا أؤمن بالتسجيل. أبحث عن المعاني والأحاسيس الكامنة خلف الصور والتي تولد من تفاعلها.

❖فرض أبوك اللغة العربية على الجو المنزلي... كيف تعاملت أمك مع الموضوع، وهي تخضع بدورها لثقافة أخرى غير ثقافتها الأصلية؟!

❖❖تركت والدتي تكساس وهي في العشرين من عمرها، وعاشت في مجتمع عربي أكثر من خمسين عاماً. تعلمت اللغة العربية وبذلت جهدها للتأقلم مع الثقافة العربية، وقد كان تأقلمها عنصراً مهماً في تربيتنا نحن الأولاد الستة، إذ كان والدي يسافر كثيراً ونحن نقضي معظم الوقت معها. تعلمت منها حب المطالعة، فقد كانت تقرأ لنا القصص الخيالية، وكان ذلك يوحي لي بصور وأساطير رائعة.

صحيح أن والدي فرض اللغة العربية على البيت – وكنا نتضايق أحياناً – ولكنه كان على حق. وقد كان لهذا القرار تأثيراً إيجابياً على تربيتنا وعلى مساعدة والدتي للتأقلم مع الثقافة العربية بسرعة أكبر من النساء الأجنبيات الأخريات.

❖متى سمعت كلمة فلسطين للمرة الأولى؟

❖❖سمعت كلمة فلسطين للمرة الأولى من والدي في عمان، وكان عمري أربع أو خمس سنوات. كنت مختبئة وراء «الكنباية» أستمع لكلام الكبار، وكان والدي يتحدّث عن الأوضاع في فلسطين مع رجل وقور كان وجهه مجعّداً وأسمر، وفيه شيء من الصخر الجبلي. أذكر أني جمعت شجاعتي وقواي واقتربت منه لأسأله: «عمرك بكيت وأنت طفل؟»

وعدت وسمعت كلمة فلسطين في جلسات أخرى في الجزائر، ولبنان، حيث كان يزورنا رجال أصبحوا فيما بعد قيادات في الثورة

الفلسطينية. وقد كانوا في ذلك الحين في مطلع شبابهم، وكانوا يلاعبونني ويحملونني على الأكتاف.

كنت أحب أن أستمع إلى كلامهم من مخابئي المفضلة تحت الطاولة، أو وراء «الكنباية». كنت صغيرة ولم يكن يلاحظون وجودي في غمرة انهماكهم بنقاشاتهم الحامية.

❖من بين كل العواصم التي عشت فيها تقولين أنك عرفت تحقيق الذات في بيروت.. ما الذي يميّز هذا المكان عن سواه؟

❖❖للسنوات الطويلة التي عشتها في بيروت فضل كبير على تكوين شخصيتي، ففيها عشت طفولتي، وفيها تفتحت مداركي على الحياة، وفي بيروت تشكّل وعيي الذاتي والسياسي، وفي بيروت عشت أصعب وأجمل اللحظات.. وفي بيروت عرفت معنى الحب.

أحب بيروت وأكرهها. تغضبني وتنفّرني بزيفها وسخافتها وأقنعتها وبشاعتها. ولكني أحبها.. أحب فيها وجهها الذي يشبهني - مزيجها، غموضها، تناقضاتها.

أحبها لأنها تسمح لي أن أكون نفسي، وأن أحافظ فيها على خصوصيتي وهويتي.وفي بيروت أعيش غربتي وانتمائي.

أحب الذكريات التي عشتها في بيروت.. الذكريات الأليمة منها والجميلة التي عايشتها بزخم وشغف بالكاميرا، كشاهد على المراحل والتحولات في رحلتنا الثنائية التي كبرنا فيها معاً، وأصبح للناس والأمكنة والحجارة فيها طعماً خاصاً.. هو طعم بيروت.

مندوبة الأحلام . .

الضحك عنفاً على مدار الساعة

لا تقبل ميّ المصري بالتلصص على مصائر أبطالها، في الأفلام كما في الحياة، وهي تنشغل بالضحك عند الفلسطيني، وتجيء إليه من موقع المنتمي والمشارك في النفاذ إلى سرائر الناس الملغزة وهي ترى أن هذا الحس الملهم عادة في حياة أي شعب إنما يقبع (عندنا) في قيعان الذاكرة، لا يستنفذه (منّا) الألم الشديد، أو كثرة الشهداء الذين يغادرون خيمهم ومرحهم في غفلة عن الأسطورة إلى ما هو مأسوي وأليم. وميّ المصري تصور فيلمها الجديد في فضاءين متضادين ومتواجهين – كما ظهر لنا في هبوب الأسئلة والأجوبة – لا ينفتح أحدهما على الآخر إلا باستحالة غير متوفرة الآن، وقد لا تتوفر أبداً، بل إن صعوبة ضبط الوضوح البؤري لعدسة ميّ المصري على أحدهما، أو على كليهما تزداد صعوبة وغلقاً مع هذا التجهم الشمولي الذي يعكسه الآن الفضاء الأقوى والأوحد في لعبة المرايا العملاقة، وهو يعيد إنتاج الخرافة الكلية على مستوى الكون. وإن كانت ميّ تصور جزءاً مهماً من الكوميديا الفلسطينية هناك، فإن ميسون الأمريكية من أصل فلسطيني التي تعاني من إعاقة في الكلام في بلاد الكاوبوي (وهذا عنف على مدار الساعة)، إنما تحتفظ بلهجتها القروية كأنما ورثتها للتو عن أهلها، وهي بطلة ملهمة على مستوى الرغبات وتعمل على إعاقات الأطفال الفلسطينيين في مخيمات الشتات (وهم يعانون أيضاً من عنف مماثل على مدار الساعة)، فهي مندوبة الضحك، إذ تشطرها إعاقة تتغلب عليها بتعظيم الحس

الكوميدي الذي بدأ الفلسطينيون باستعادته عمداً من الأعداء أنفسهم بوصفه السعد الذي يمجد الحياة. وفي ما يظل محمد (المقلّد) للأحلام بنسختها الأصلية يقف على الحواجز الإسرائيلية المسورة بالجند والبلاهة، ويستعير بطاقات مروره في وطنه من (الأعداء)، ويقلد أمامهم ما يروق لهم رؤيته، أو الترويح به عن أنفسهم، وهم كثيراً ما يتسلون في لعبة المرايا الغبشة بتقليد ياسر عرفات، وحسن نصر الله، ومعمر القذافي وصدام حسين...الخ، وغاية المقلد المسكين في هذا الشطر المعزول عن الأحلام هو التنقل بين زوجتين، واحدة قروية، والأخرى مدينية بربطة عنق طرية ومشدودة بإحكام، وعنوانها الهزل والضحك.

يبدو الهبوب طويلاً، فالأحلام هي المعين الذي لا ينضب في تأليف شاشة ميّ، فهي كثيراً ما أجّلت العمل على الفيلم الروائي الذي تعد له لأنها رأت أناساً يروقون لها وهم يؤدون أدوارهم أمام الكاميرا وينسحبون ببساطة، وكأن الواقع نفسه لا يعاد اقتباسه أو تدوينه بصرياً كما في النص الذي ضحك لمرة واحدة وانسحبت صورته خلف غمامة في مخيم أو وراء حاجز متكلف يقيمه الأعداء للنيل من بشاشة وجوهنا وضحكنا القليل.. زوادة أيامنا المقبلة..!!

الأقمار في آخر اتصال هاتفي

اتصلت ميّ هاتفياً بي:

مرحباً... لقد نجحت بالدخول إلى نابلس..!!

بالأمس كانت في فلسطين، وكان هتافها يوازي هتاف من يهبط على سطح القمر، وبيده أضابير الزمن. لم يفاجئني صوتها، ففيه فرحة أولى تحوِّل الوقائع الملتبسة في وقت ملتبس إلى بدعة خارقة من السكر كي تستمر الحياة من دون أقمار لا أحد يجيئها أو يهبط عليها. وهذه حال من ينجح بالدخول إلى مدينة محتلة، ليجمع أمانيه الصغيرة والكبيرة، وينثرها في سماء البيت الذي لم يغادر مدينة، لم يغادرها أهلها أبداً.

لا تستطيع ميّ أن تدخل ابنتيها في هذا الشرك الواقعي، الذي تقع فيه كلما غادرت إلى نابلس – مسقط رأسها –، لكنها تدخلهما في «شرك» الأحلام الموثوق، بنيةٍ غير محتجبة، فهناء شاركت في فيلم أبيها (طيف المدينة)، وهي في الخامسة من عمرها، وتأبى أن تفارق الأقمار التي تجلل المنافي بالبراءة والدخان، وتجمّلها بلقطات من صنع يديها الصغيرتين، في ما نور تقرأ على ضوء الشمعة، تعليق النسخة الإنجليزية من (أحلام المنفى)، وكأنها تذكّر شقيقتها بالوعد السينمائي الذي لم تقطعه لأحد، وتركته ميّ على «كنباية» في المنزل، أو على شرفة مطلة على شرفة أخرى لا يتقابل فيها أحد.

ستقوم نور من الآن فصاعداً، كلما هتف الصوت من نابلس، باختيار أفلام الأطفال في مهرجان الجنى في بيروت، وستكتب عن

بعضها في جريدة يصدرها أهل المهرجان، في ما ستبحث هناء عن دور في فيلم روائي تفكر فيه ميّ المصري وهي على الخط الآخر، حيث الوقت المحتل هناك يطل بدوره على وقت لا يعود محتلاً في لحظة يتحرر فيها الهباء، ويقطع حبل سرته.. وكأن الصوت الذي يطل من شرفة، لا يقابله صوت آخر، فلا يسمعه أحد في هذا الخلاء.

فقط.. يجيء الصوت من نابلس هذه المرة، ويدعو للّقاء مجدداً في بيروت، لأن الشرفة هناك تطل على بحر، لا يقابله سوى بحر، وفي الحالتين.. البحر واحد..!!

يوميات بيروت

الطيران فوق المجتمع المثالي بعكازي خشب

يد تكتب على سطح ورقة بيضاء، يد مؤهلة لأن تكتب، وهي ربما تؤرخ بالكتابة للواقعة الأليمة كما جرت في الرابع عشر من شباط عام 2005، ربما لا تريد هذه اليد أن تشير بإصبع الاتهام إلى أحد، أو كما تقول صاحبتها في الفيلم «إن جريمة اغتيال رفيق الحريري قد تكون واضحة بالنسبة إلي بعكس الجرائم الأخرى». ربما لا تريد اليد المؤهلة للكتابة أن تقول شيئاً، فكل شيء قد قيل، ولم تعد الإضافة مهمة في أي حال من الأحوال. لم تعد أي إضافة مهمة بعد هذا التاريخ، فالصورة المتفجرة تكمل الرواية في فيلم «يوميات بيروت: الكذب، الحقيقة، الفيديو»، لا كما تدور بعد «الواقعة التي وقعت»، فهي هنا من يرسم الإطار ممتداً أمام مسألتين مهمتين: الحقيقة والسراب، لأن ما يقع بينهما هو يوميات مدينة تذهب إليها المخرجة الفلسطينية ميّ المصري في تجربة (لبنانية) أولى، بعد مجموعة من الأفلام التسجيلية مع زوجها السينمائي اللبناني جان شمعون. وهذا ما يجعل من ميّ شريكة نفسها في أربعة أفلام فلسطينية خالصة. وهي هنا في الفيلم الجديد تعود إلى هذه الشراكة وحدها ومع جان في الوقت نفسه بما يشبه الأحجية. تعود إلى موضوعة لبنانية شائكة ومعقدة، وتقرر هي أن تزيد في درجة هذا التعقيد، إذ تضع أمامنا صورة بطلة فيلمها الجديد نادين زيدان، الفتاة اللبنانية ابنة الـ 25 ربيعاً، والتي تسكن بالقرب من السان جورج، المكان الذي قضى فيه رئيس الوزراء اللبناني رفيق الحريري وصحبه ومن معه

ومن جاوره صدفة في تلك اللحظة: «تلات دقايق ركض وبكون هناك».
حسناً وماذا يوجد بعد هذه الدقائق المثلثة الأضلاع التي تشير إليها نادين زيدان - شبيهة ميّ المصري-؟.. تتعدى الإجابة ضربات القلب المدوية التي حددت إيقاع الكاميرا المتوغلة في الأحداث ومجاريها، وهي لا تعود تقف محايدة. إنها تدخل بين القتلى. تدخل في الانفجار ذاته، وتقول لنا ومن دون مداورة «إن إيقاعي المستلهم من الحادثة المروعة هو ما سيتحكم بي حتى نهاية الفيلم التسجيلي الطويل، وهو بالتالي ما سيتحكم بكم، وبأفئدتكم المروعة، فالموضوعة ليست أننا نسجل ما يدور أمامنا، وإن كان الأمر كذلك للوهلة الأولى، إلا أننا ننوي إعادة ترتيب مفاصل الرواية من فائض الصور التي «نفشت» بين أيدينا. سنضع كل هؤلاء الشبان والشابات الذين نزلوا إلى «مخيمات» الاستقلال في ساحة رياض الصلح البيروتية بحثاً عن الحقيقة والوحدة الوطنية والاستقلال أمام المجهر لنكشف ما يدور في الأرواح الحيّة. هنا وراء هذه السقالات الضخمة، والرافعات العملاقة، والخيم، والدراجات الهوائية، وقوانين العجز الإنساني المستقاة من أخطر برهة تجمّع في ميدانها كل هؤلاء الشباب. فجميعهم ولد تقريباً من رحم الحرب الأهلية اللبنانية، أو كما تردد صبية حلوة معبرة عن هذه الفحوى بالقول إنها تريد أن تفهم ما الذي جرى بين نيسان 1975 ونيسان 2005. ربما تكون هي أصابت في مطلع سؤالها فقط، فنيسان هو أقسى الشهور كما يريد الشاعر، والعودة إليه، أو تجميع الأحداث بين «نيسانين» تخلق مساحة أخرى للتبصر في ثنايا هذه الحرب التي جعلت الأخ «يقوّص» على أخيه كما شاهدنا في الفيلم الجديد. تتحول نادين زيدان مع تقلب الأحداث وانتصار الشاشة التلفزيونية المفاجئ، إلى عين للكاميرا القلقة، الباحثة عن الحقيقة والسراب، كما تريد لها المخرجة بالضبط، فهي تجنح بالأحداث نحو الرواية المفصلة بالنسبة للحاضرين في الفيلم، اذ تبدأ هذه العين الدامعة الحزينة تخرج من إغماضتها على علاقة عاطفية مشبوبة عاشتها نادين

مع «شخص مدة أربعة أعوام ونصف»، إلى المحيط العام الذي يبدو متململاً وفي انتظار شيء أن يحدث أو يجيء، فيما هدّأ البعض من روعها وطالبها بألا تحزن لأنها نالت استقلالها من هذا الشخص. تضحك العين الأنثوية، ربما بإشفاق على العين الأخرى المسلوبة والمستسلمة للصورة الفيديوية المتضخمة على حساب كل شيء، وتقرر أن تتوغل أعمق فأعمق في الأحداث التي تدور من حولها بعد أن تتجاوز المحنة الشخصية إلى محنة جماعية يعيشها البلد الكبير. تغوص نادين في الجموع، وتبدأ هذه العين الدامعة بتفتيت جوهر الصورة الكاملة. تعيد تصفيف الرواية بالأناقة المعهودة من ميّ المصري نفسها، وهي الذات الجمعية التي تنسحب على كل ما هو جوهري أمامها، فليس الملقب بـ«ترميناتور» هو المدافع عن هذا الاستقلال، بعد أن يزعم أنه ظل صامتاً فترة طويلة. والآن من بعد السؤال عن أحواله جاء دوره ليترك الفكر والنخبة المشتعلة وينضم إلى لبنان بصوته. ولا حتى ذلك المعوق الذي يحلم بالمجتمع المثالي وبالطيران من فوقه، ويحلم بأدواته، كأن يصبح جسده خفيفاً درجة التبخر ليكون في وسعه أن يحلق إلى أبعد نقطة. ولكنه يكتشف أن المجتمع لم يكن مثالياً في يوم من الأيام، وليس هناك من أمل بأن يتحقق طيرانه. ولا يساعده على تخطي هذه الحقيقة المرّة سوى عكازين خشبيين منخورين، وربما فخورين، بتاريخ الحرب الأهلية حتى تزداد وحشته وتعاسته. فالتاريخ هنا مسور بالألغاز، وهو من خرّب عليه طيرانه الشخصي الذي لا يشاركه فيه أحد. وربما كان في وسع هذا المعوق النبيل أن يطير على جنح الأفكار، ولكن ليس فوق المجتمع المثالي الذي رُسم أمام خيام المتظاهرين. فالخرق الأول الذي سجل في الفيلم لحساب خرائبية هذه الفكرة وعدم صلاحيتها هو ظهور التلفزيون في الفيلم، وهو الأداة التي تنقل الأخبار إلى أهل «المخيم». هنا، يصبح التلفزيون جزءاً من حيواتهم، وهم من يعيشون وسط هذه الأحداث المصيرية من دون واسطته. وحتى عندما يقررون إزالة المخيم من مكانه

نرى واحداً منهم وهو يُبعد جهاز تلفزيون مطفأ، وكأنه يقول لنا في نهاية الفيلم: انتهت الفرجة يا شباب. لم يعد بوسعكم متابعتنا عبر الشاشة نفسها، فنحن لم نعد شهوداً على شيء، كان حدث للتو أمامنا وعلى مرأى من أبصارنا وأبصاركم. أما نادين التي تدمع «عدستاها» كثيراً، فتقرر الذهاب في الاتجاه المعاكس. تزور البيت المهدم على فكرة أصيلة ونبيلة عن التعايش، وتهرب هناك إلى طفولتها التي عاشتها في رحم هذه الحرب، وتصبح في لحظة شقية ومجنونة أكبر من أبيها بعام واحد، بعد أن قصفت الحرب عمره وهو في الرابعة والعشرين، وكأنها تقرر في لحظة متورمة من عندها أنه قتل وكأنه لم يوجد أبداً، فهاهنا الحقول والبراءة التي مضت، والعدستان اللتان تستعيدان كادرات بالأسود والأبيض من الحرب وجنونها ومقاتليها الذين تنظر إليهم من فتحة كانت في ما مضى لإطلاق الرصاص، والآن هي مجرد (فتحة) في الماضي البعيد.. البعيد الذي لا يكفيه عمر نادين وأبيها معاً!.. «يوميات بيروت» ينتهي بانعطافات درامية تتمثل باكتشاف حقائق لم تكن تخطر في بال نادين. فهذه التحولات في المصائر لم تكن هي من أرادت لها أن تنتهي بهذه الطريقة التي انتهت إليها من تلقاء نفسها، وبدأ العديد من «المتجاورين» من مختلف الأحزاب بسحب أعمدة الخيام التي رفعوها بأيديهم لإدراكهم أن الجدوى من وجودهم انتهت في لحظة. وهم يبكون الآن ليس لأنهم سيشعرون بالفقد وبعضهم عاش علاقات عاطفية انتهت إلى خطوبة أو زواج، بل لأنهم لا يعرفون ما الذي تخبئه لهم الأيام، كما تقول صبية مرحة تحاول أن تتجاوز الحالة أيضاً من تلقاء نفسها، ومن دون رتوش على الدور الذي أدته في الفيلم، وفي «المخيم»، ففي الحالين كان لها دور هي الأخرى، والرواية تقتضي أن تقوم بهما، وربما بالمرح الزائد نفسه!.. يحترق الصمت تحت تماثيل لم تسلم بدورها من رصاص المتقاتلين الأشداء، على أن نادين زيدان نفسها، وقد جهدت لتفهم سبباً واحداً لركضها منذ الدقائق الثلاث الأولى في الفيلم، لم تستطع أن تفسر

سبب إطلاق الرصاص على تماثيل في ساحة الشهداء، فلربما من أطلق الرصاص كان يعرف أنه يطلقه على الذاكرة المقبلة وهي تتجمع تلقائياً في بركة الحرب الأهلية الآسنة.

ربما يكون في وسع نادين، من الآن فصاعداً، أن تجد لسؤالها في البيت المهدم جواباً عما إذا كانت حرباً بين نفس الأهل والأصدقاء والأشقاء والأهل الذين يتجمعون بحثاً عن استقلال مرهون حتماً بنشيد «كلنا للوطن»، استقلال يبدو مشوشاً، وتستحضره الدراجات الهوائية، والألعاب البهلوانية، وكتابات غيبية عن الحقيقة، مزقها وأعاد ترقيعها الصمت نفسه، وهو يردد على لسان أم مفقود تستولي بحزنها على أهم ما في الفيلم من أسئلة: نعم نريد أن نعرف حقيقة من قتل رفيق الحريري، ولكننا نريد بالمقابل أن نعرف 17 ألف حقيقة. كانت تقصد 17 ألف مفقود لم يعودوا من الصور الفوتوغرافية التي ذهبوا إليها ذات مرة. كان إحساساً قابضاً ولئيماً وهو يدوي أمام «عدستي» نادين عندما فهمت من النائمين في الخيام أنهم لا يكترثون بمصائر هؤلاء المفقودين، وأن عليهم أن يموتوا أو يذهبوا إلى البحر، فهذه ليست مشكلتهم.. ولكن لماذا؟.. تصرخ نادين: أنتم لم تتقاتلوا معهم ولم تكونوا موجودين، أو حتى مولودين، أو بعضكم على الأقل لم يكن موجوداً!.. ما من إجابة، فنزع «العدستين» من محجريهما يغلق الإجابات على كل الأسئلة، وتنهمر الدموع مثل مطر أمام الأعمدة التي تطقطق جرّاء معاشرتها للنار. فالصورة، صورة من يحلم بالطيران فوق مجتمع مثالي أبعد من أي مجتمع أهلي، انتهت إلى رجل بعكازي خشب يمكن لهما الاحتراق أيضاً، وبنظارتين سميكتين بالكاد نرى من خلالهما ما سيحدث بعد الثاني عشر من تموز 2006.. عندما تتوقف الصورة نهائياً، وتبدأ حرب من جديد.

ميْ المصري : فيلمو غرافيا

ميّ المصري سينمائية فلسطينية حائزة على دبلوم دراسات (BA) في الإخراج والتصوير من جامعة سان فرانسيسكو في الولايات المتحدة الأمريكية 1981.

أخرجت وأنتجت مجموعة من الأفلام التي نالت العديد من الجوائز العالمية وعرضت في أكثر من مائة بلد في العالم.

أسست مع زوجها المخرج السينمائي اللبناني جان شمعون شركتي ميديا للتلفزيون والسينما MTC ونور للإنتاج.

أخرجت الأفلام التالية :

أطفال جبل النار – 1990 – إنتاج MTC - BBC TV.

نال الفيلم الجائزة الذهبية في مهرجان القاهرة للأفلام والبرامج التلفزيونية 1995.

جائزة الجمهور في مهرجان فيلم المرأة – فرنسا 1991.

حنان عشراوي – إمرأة في زمن التحدي – 1996 – 50 دقيقة – نور للإنتاج، MED MEDIA،TVE – منتج منفذ جان شمعون.

نال الفيلم جائزة أفضل فيلم أجنبي في مهرجان العالم الواحد – لندن 1996.

جائزة الجمهور في مهرجان معهد العالم العربي – باريس 1996.

جائزة CMCA في مهرجان باليرمو لحوض البحر المتوسط.

أطفال شاتيلا – 1998 – 50 دقيقة – نور للإنتاج.

نال الفيلم جائزة أفضل إخراج في مهرجان الشاشة العربية المستقلة – لندن.

جائزة أفضل تصوير في مهرجان الشاشة العربية المستقلة – لندن.

تنويه خاص في مهرجان البحر المتوسط – صقلية – إيطاليا – 1999.

رشح لجائزة منظمة العفو الدولية Amnesty International

أحلام المنفى – 2001 – 56 دقيقة – إنتاج Itvs 2001 – منتج مساهم جان شمعون.

نال الفيلم الجائزة الذهبية في مهرجان الإسماعيلية 2001.

الجائزة الذهبية في مهرجان تورينو الدولي لسينما المرأة – إيطاليا 2002.

جائزة الامتياز Excellence في مهرجان فيلم البيئة – طوكيو– اليابان 2002.

جائزة Japan – Tokyo – EARTH VISION AWARD – 2001.

جائزة لجنة التحكيم الخاصة – مهرجان بيروت السينمائي 2001.

جائزة أفضل فيلم عربي – جمعية السينمائيين التسجيليين – مصر.

جائزة أفضل فيلم تسجيلي – جمعية نقاد السينما المصرية.

جائزة أفضل فيلم تسجيلي – معهد العالم العربي – باريس 2002.

جائزة أفضل فيلم تسجيلي – مهرجان أفلام البيئة – برشلونة– إسبانيا.

جائزة لوكينو فيسكونتي -ايسكيا- ايطاليا –2003–

جائزة الشباب–مهرجان شمال جنوب – سويسرا–2003

تنويه خاص في مهرجان شمال جنوب –سويسرا–2003

أفلام مع جان شمعون - إخراج مشترك .

تحت الأنقاض – 1983 – 40 دقيقة – إنتاج MTC.

نال جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان فالنسيا – إسبانيا 1983.

زهرة القندول – 1986 – 70 دقيقة – إنتاج ميديا والرسالة.

نال جائزة لجنة التحكيم الخاصة، وجائزة أفضل موسيقى في مهرجان فالنسيا – إسبانيا1986.

جائزة النقاد في مهرجان قرطاج – تونس 1986.

جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان دمشق السينمائي 1987.

بيروت – جيل الحرب 1988 – 50 دقيقة – إنتاج MTC و IBT و BBC TV.

نال جائزة التفاحة البرونزية في مهرجان الفيلم الوثائقي – نيويورك 1990.

أحلام معلقة – 1992 – 50 دقيقة – إنتاج TVE – MTC بالاشتراك مع BBC TV

نال الجائزة الكبرى في مهرجان معهد العالم العربي – باريس 1993.

نال الجائزة الذهبية في مهرجان دمشق السينمائي الثامن 1993.

أنتجت الأفلام التالية :

رهينة الانتظار 1994 – 50 دقيقة – ميديا للتلفزيون والسينما، وتلفزيون المستقبل – إخراج جان شمعون – منتج منفذ مي المصري.

نال الجائزة الفضية في مهرجان كان FIPA 1995 – فرنسا.

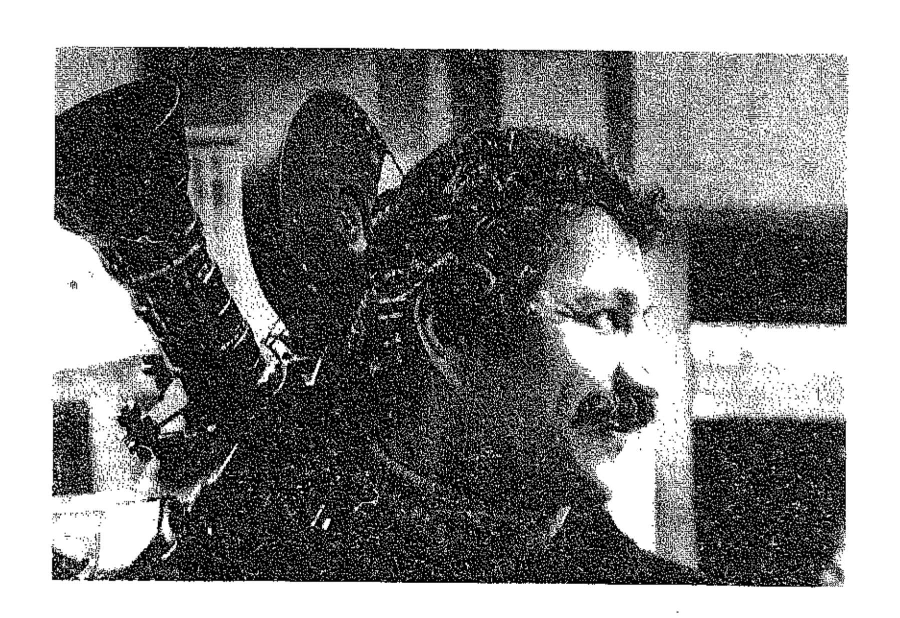
نال جائزة اتحاد السينمائيين في مهرجان الإسماعيلية 1995.

طيف المدينة – 2000 – 100دقيقة – نور للإنتاج MED MEDIA
وزارة الثقافة اللبنانية – وزارتا الثقافة والخارجية الفرنسية.
حاز على جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان 2000 CANNES Junior.

جائزة فضائية الأندلس لأفضل فيلم في مهرجان تطوان – المغرب 2001.

جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان قرطاج – تونس 2001.
أفضل فيلم روائي لبناني في مهرجان الإعلام – بيروت 2004.

أرض النساء – 2004 – إخراج جان شمعون – إنتاج شركة مصر العالمية وماريان خوري – المنتج المنفذ: ميّ المصري.
جائزة ملتقى أصيلة لسينما جنوب جنوب – المغرب 2004.
جائزة مدينة كارمونا لحقوق الإنسان في مهرجان كارمونا السينمائي – إسبانيا2004.



جان شمعون : الرجل المهرجان



صورة جان قبل النوم في علة الحرب

كيف يمكن لك أن ترسم صورة لرجل لا يترك لك إمكانية أن تتغزل بأثره، فهو صاخب وعفوي ويقول لك إنه خيال من نسخ الخيال نفسه؟!

قد تبدو محاولة رسم صورة جديدة لجان شمعون بعيدة عن تلك الموجودة أمامك في الحياة الواقعية، وفي المهرجانات، واللقاءات التلفزيونية التي تعرفه أكثر مما يعرفها مجرد نزوة في الكتابة العابرة، فهو منحاز دائماً إلى السينما التي يحب، السينما التي لا تفارق ذاكرته المرئية، وهو يأبى إلا أن يطيب خاطرها بكلمة من هنا، وكلمة من هناك، وبلهجة زحلاوية يقول فيها الناقد السينمائي اللبناني إبراهيم العريس إن أحداً سواه لا يتكلمها في هذه المعمورة، وهو أي جان، عندما يتكلم بالفرنسية أيضاً، فإنه يعمم عليها لهجته الخاصة جداً. إنه يختزل العالم الذي يعرفه إلى كرة مدورة بحجم (سرعين) البقاعية التي وفد منها إلى بيروت القاسية، المضيافة، التي لا ترحم، كما سيراها رامي لاحقاً في (طيف المدينة)، ويقف لينقل مأثورته في الكلام هادراً وصاخباً ومزدحماً بكسوف اللغة النافرة.

سيبدو حضور جان تأكيدا على هذه الصعوبة في محاولة رسم الصورة الجديدة، وكأنه مشغول دوماً بتبديد أثره كي لا تنجح محاولة اقتفائه، لأنه يدرك بحدسه الشعبي المستغرق في هنيهات الصورة نفسها أن رسم بورتريه واضح له قد يفضح جوهر شغله على أفلامه، وهو لا يريد لصنعة الرسم أن تتم. وسيغدو هذا تبسيطاً لا حدود له، فجان اللبناني الذي انغمس في فلسطين كموضة مستقبلية بوسعه أن يتغلغل في بيروت كأحد أطيافها المستقبليين، فكيف بالمحاولة نفسها وهي تترسم

على شواطئ المدينة البحرية التي طالما أعاد رسم معمارها في أفلامه، وبطريقته، بعد أن يئس من الرواية التفصيلية المفخخة بالاستعارات المجانية، وفيها شمم هووليودي مزيف وفاضح، وقرر عدم الانئسار لعيش كاذب يترسخ في أجواء تفصيلات سياسية واجتماعية عصفت بلبنان الحديث طويلاً.

يأخذك جان شمعون بهبوبه العاصف، إلى التاريخ اللبناني المشتعل، ويدلك إلى بطولات عابرة لا يكون هو سببها، لأنه مفتاح اللغة نفسها، فالبراءة التي تحيط به، وقدرته المتأملة القادرة على الانعتاق الإنساني في ثانية واحدة، هي عمر الوثيقة التي يتحدث عنها تظل من أكثر المآزق ومطبات سوء الفهم التي توقع كل من يحاول الاقتراب منه ليكمل اغناء صورته في شباكها المغلقة. هو الرجل الطيب، المحاجج، الرجل الذي يثور على قسمته الطائفية، فيعلنه السياسي اللبناني كميل شمعون يوم خطف على حاجز للقوات اللبنانية «الخروف الأسود في العائلة»، وهو ذات الرجل الذي يجلس أمامك وقد انحاز إلى البهجة الفلسطينية في طريقة الحياة، وفي طريقة التعبير عن النفس يوم كانت تفارق غواية القبائل العربية، لأنها تشبه طريقته في تضييع الأثر، فالنفوس الكبيرة المستغرقة بنزعات تأملية في العيش لا فكاك منها، لا في العيش ولا في الممات، تدرك أن تكوين صورة واضحة عنها إنما تثير القلاقل والاضطرابات والاحتجاجات في الأرومة الإنسانية نفسها. ولهذا ربما يبدو جان منغمساً في مشاغل القضية الفلسطينية وملحقاتها الغامضة ـ السينما مثلاً ـ التي لا تكتمل إلا في أذهان أصحابها وجان شمعون بالتأكيد أحد هؤلاء.

ربما لم يبتسم القدر له بالطريقة التي رغب فيها وهو ينهي دراسته الأكاديمية في باريس. وربما لم يتحرج المخرج الذي فيه من قدرة لوي لوميير على خط أثره في رمال الطريق الجديد، ويقدمه للعالم بنوع من الاحتفاء، يأخذ فيه جان على نفسه أن ينخرط في سينمات نضالية

سادت أو تسيّدت في تلك الفترة. لم يتوقف عند تجارب الآخرين الذين انسمّوا بأفلام السوق، كانت له انعطافة من النوع الجذري تشبه صورته التي يعمل عليها. تشهد على ذلك عناوين أفلامه. فها هنا يولد مخرج مسكون بصور تتكون في رحم الحرب الأهلية، وهي الحرب التي جاءت أيضاً على أحلام الجيل الذي ولد جان شمعون فيه.

لم يكن عالمه هادئاً أبداً، أو هو لم يرد له أن يكون هادئاً عن سابق تصور وتصميم بعكس العفوية الموجهة التي يستشهد بها في حواراتنا، وأكاد أجزم هنا أنه لو لم تكن هناك حرب أهلية لما استقر المقام به إلا بالطريقة التي عرفناه بها: صاخباً، وهادراً، ومستقيماً تعترف به فصيلة المهرجان وهي تصخب مثله وتهدر بما يرضي غرور القائمين عليها من نساك وشعراء ومقاتلين وسينمائيين وأبطال مجهولين.. عابرين ببطولاتهم إلى ثمرة المعرفة الكلية، بعضهم عاد ليخب بإصرار خلف المخرج وقرينته، أو شبيهته ليعرف أشياء أكثر عن سر رسم خطواته على رمال جيل الحرب، جيل الحروب التي تلت تعريفه بالسينما كفكرة وتقنية.

جان شمعون الذي تنطبع صورته على الرمال، يتسلل هو نفسه أثراً بين الحروب التي مرت من أمام ناظريه ويملأ أشرطته التي تدور في محاجر الكاميرا بالأمنيات، ويهزبها إلى الخارج في غفلة من أمراء الحرب الذين ورد ذكرهم في الجهات الأخرى من الأفلام، الجهات التي ساوت بين رغباته وشراسة مخاوفها من انسداد الوطن بأكمله على أولاده درجة خنقهم أحياء، وتطيين عيشتهم بكل ما هو سهل وبارد وسائد. وجان الذي يأبى مغادرة الحرب من دون ترسيم الذاكرة اللبنانية، هو نفسه جان الذي يقف مفرداً بين جيله، ليكمل القافلة التي تشبهه، وما يميزه هو عتلة أفلامه التي قرر لها أن تحمل الصبغات الفلسطينية، وكأن سر العشبة ينفضح هنا، ويتسمى بمسميات تدلل بسهولة على بقية الأثر في محاولة رسم الصورة اللبنانية له بحرب أو من دون حرب، بمدينة أو من دون مدينة، ولكن ليس من دون أطياف، أو طيف واحد على الأقل، فأفلامه

قيد التجاوز، تجاوز الصنعة بالتدرب على هجرة الأيام نفسها. وصاحب الصورة التي تتوضح معالم رملها بين الأصابع ينفق أيامه على شريط لا يعرف خذلان السينما، فهي هنا لا تركنه جانباً لأنه يتوغل ويواصل التجريب في الذاكرة التي لا تتحقق أفلامها إلا بصدق المعايشة عن قرب، أو قل أن شرارة إلهامه لا تنقدح إلاّ في حرب، ليست هي حرب قسمته، لأن هذا الرجل الصاخب بوسعه أن يحقق فيلمه قبل أن ينام ويستيقظ في اليوم التالي على علة الحرب:

وهنا بالضبط لا يخفي جان شمعون ورطته بالمسميات الفلسطينية، فالأعداء هم الأعداء ولم يتغير شيء في شروط استسلامهم، فقط الأرض تهتز من حولهم وترتعد وتغور في الأرض الأخرى التي لم تكن لتوجد لو لم يكن هناك مهرجان في رجل ينعقد على ناصيتها مستلهماً حياة (فلسطينيات) لم يعرفن التميز في حياتهن لولا نباهته هو، ونباهة الأرض التي وقفن عليها في تصالب منقطع النظير من أجل أن يمررن صورهن أمام جان، لا ليسجل شهادة طارئة أو مستعجلة لمحطة تلفزة اشهارية مسجلة في الذاكرة العقارية، لأن جان بطبعه فيلم تسجيلي دائم، وهو ربما يدرك أكثر من غيره أن المخيلة الإنسانية بوسعها أن تتحين الفرصة أكثر من مرة، فإذا ما أخفقت هنا، فقد تصيب في أمكنة أخرى.

تغادر الرمال إلى المخيلة، أو على بطانة هذه المخيلة، تكتفي بما ظهر لك من صورته، فهو سلسلة من الأفلام الصاخبة التي لا يعرفها إلا واحد مثله، فجان هو المهرجان أو بعض نجومه، أو بعض بعض ضيوفه...!!

العفوية الموجهة في هبوب الفيلم الوثائقي

❖كيف يمكن أن ترسم صورة جديدة لجان شمعون غير تلك الموجودة أمامنا؟

❖❖ لقد علمتني التجربة أن أستمر في المواجهة ولا أتردد، علماً أن التردد لم يكن من طبيعتي، ولكن بعد اندلاع الحرب الأهلية في العام 1975، وبعد رجوعي من باريس وقد استكملت دراستي فيها، وجدت نفسي أتعلم أشياء كثيرة. لقد كنت منسجماً مع ذاتي إلى أبعد الحدود، لأنني حسمت انتماءاتي بخصوص السينما التي أحب، وقناعتي بضرورة مغادرة لبنان لدراستها. كنت أريد أن أصل بفهمي لهذا الفن إلى أكبر عدد ممكن من الناس، وهذا ما دفعني لدراسة السينما في باريس. ذهابي إلى هناك جعلني أثبت من قناعاتي لأنني أعيش في مجتمع مختلف تمام الاختلاف عن مجتمعي ثقافياً وحضارياً.

ووجدت نفسي في هذا الميدان أبحث عن لبنان الذي أريده أن يكون، وكطلاب شعرنا في تلك الفترة أن ما نقوم به هو من أجل الوطن، وبالدرجة الأولى من أجل القضية الفلسطينية، فقد كان هناك صعود لحركات التحرر العربية والعالمية وثمة الكثير من الأفكار المهمة والملهمة في آن.

علمياً حاولت بعد عودتي من باريس أن أحدد مساري وخياراتي المستقبلية مع اندلاع الحرب ليقيني بأن لدي الكثير من العلاقات (الفرنسية) التي قد تسمح لي بعمل سينما، ولكنني آثرت البقاء قي لبنان،

وكان الموقع الأساسي الذي وجدت نفسي أرتاح فيه هو مؤسسة السينما الفلسطينية. لقد كانت فترة مهمة بالنسبة لي، وأنا أتحدث هنا عن إحساسي الذاتي بأنني لا أحقق ما أصبوا إليه بخصوص الدفاع عن القضية الفلسطينية، والشعب الفلسطيني في لبنان. وكان هناك نوع من «الاقتعاد» السينمائي، كأن تتقدم بمشاريع دون أن تجد من يلبيك في المؤسسة التي انضممت إليها طوعاً. وما إن حل العام 1981 حتى قلت لهم وأنا مستفز إنني أريد العمل في صناعة الأفلام ويكفيني استقبال الوفود من أجل القضية. أحسست أنني أريد أن أعمل الأفلام فقط، ولم يعد بوسعي أن انتظر أكثر من ذلك، وبدأت أجمع أفكاري ونحن في عز الحرب، وكنت قد حسمت أمري لصالح عمل فيلم عن تجربة مفكر له علاقة بالقضية، وفلسطين، والمنطقة عموماً.

في هذا الوقت طلب مني أن أعمل برنامجاً لصالح تلفزيون لبنان، على أن يكون يومياً. طرحت على إدارة التلفزيون أن أقوم بعمل شيء وثائقي، وكانت الحرب قد اشتد أوارها على خطوط التماس، وقد عنّت على بالي فكرة أن أقتحم بيوتات الناس ببرنامج يومي عن لبنان، أقترب فيه من البشر والأحداث. وهكذا وجدت نفسي مع كاميرا تجوب الشوارع وتستفتي الناس آراؤهم بهذه الحرب، وكنت أطالبهم بأن يقولوا ما يشاؤون، وهم بدورهم أبدوا تعجباً من حرية الرأي المفاجئة، التي هبطت عليهم من السماء ولا أخفيك أن ما ساعد على هذا الأمر هو غياب السلطة المركزية.

لاقى البرنامج استحسان الناس بسرعة، ودخلنا نحن معه في أتون العمل وزحمته التي لا ترحم إذ كنا نصور ونولف ونبث في نفس اليوم أو في اليوم الذي يليه على أبعد تقدير..!!

❖هل نستطيع القول إن الحرب هي التي شكلت عندك انعطافة على صعيد خيار الفيلم الوثائقي؟

❖❖ لم يكن وارداً على الإطلاق أن تفكر بـالفيلم الروائـي وسـط القصف العشوائي. لقد انتزعت فكرته من رأسي تماماً في تلك الفترة، فمن الناحية التقنية لوحدها من السهل أن تتحرك في الفيلم الوثائقي وتساعد الناس على أن يقولوا آراءهم وما يفكرون فيه بخصوص هذه الحرب.

❖ألم يراودك الفيلم الروائي، ولو كفكرة؟

❖❖ لاشك إنه كان يراودني، فأنا لدي فكرة فيلم روائي عن أدهم خنجر، وهو قد عاش في ثلاثينات القرن الماضي في جنوب لبنان، وما أعجبني فيه أنه كان يقود مجموعة من الفرسان، ويراقب الجنود الفرنسيين وهم يدخلون القرى الفقيرة ويستولون على مقدرات الفلاحين وممتلكاتهم، ويجبرونهم على دفع الضرائب، كأن يكمن لهم مع مجموعته ويقوم بالانقضاض عليهم ويصادر كل ما سرقوه من الفلاحين، ثم يعود إلى هذه القرى كي يوزعها ثانيةً على أصحابها.

❖وأين أصبح مشروع هذا الفيلم؟

❖❖ الفكرة موجودة وأنا مازلت أنتظر، فالعودة إلى هناك ليست سهلة. العودة مكلفة بطبيعة الحال، وكما تعلم فإن السينما في لبنان شبه مهملة من السلطة، والإنتاج الروائي يتطلب البحث عن مؤسسات، وهذه المؤسسات يجب أن تقتنع بالسيناريو بالدرجة الأولى. وهذا ما حصل - مثلاً - مع (طيف المدينة).

❖هل ستظل هذه الفكرة موجودة إلى ما لا نهاية؟

❖❖ العمل الروائي سيظل مطروحاً على الدوام، ولكنني لن أغيّب الفيلم الوثائقي، فقد كانت الحرب دافعاً لي لأتعاطى بجسارة مع الواقع العملي. من هنا جاءت قصة الوثائقي لتضغط علي وتعلمني أشياء كثيرة، وقد تتفاجأ عندما أقول لك إن واحدة من هذه الأشياء هي العفوية. أنا عفوي كثيراً وأحب من الناس أن يكونوا عفويين أمام الكاميرا.

❖ألا تستطيع أن تكون عفوياً في الفيلم الروائي؟

❖❖ بالطبع تستطيع أن تكون عفوياً في الفيلم الروائي، ولكن الإمكانات التي تتوفر بين يديك هي التي تسمح لك بأن تكون كذلك. سوف أوضح لك ذلك بمثال من فيلم (طيف المدينة) فعندما، بدأت باختيار الممثلين (الكاستنغ)، كان قد توجب عليّ بأن أجلس مع هؤلاء الممثلين لمحاورتهم، وسؤالهم عن تجاربهم الذاتية: مثلاً سألت مجدي مشموشي عما إذا كان قد حمل السلاح من قبل، وعندما هزّ رأسه بالإيجاب، فهمت للتوّ إنه سيصلح للدور،وهذا ينطبق أيضاً على كريستين شويري، فقد سألتها عما إذا كان هناك مخطوفاً لها في الحرب، وأجابتني بأن خالها قد خطف فيها. هذا يعني لي إنها كانت تعيش إحساساً مشابهاً، وهذا ما أسميه بالعفوية الموجهة..!!

❖ماذا عن كريستين وتلاقيها مع وداد حلواني في (أحلام معلقة).. الزوج المخطوف يحمل نفس الاسم؟!

❖❖ لقد أخذت كريستين في زيارة خاصة عند وداد لتختبر إحساسها، وحتى تتعرف على تجربة غيرها، وليس فقط تجربتها الشخصية.

❖وكيف تأتى لك أن تتصرف مع بقية الطاقم؟

❖❖ دعنا نقول إنه في المرحلة الثانية وقبل بدء التصوير جمعت من هم في الأدوار الرئيسية وطلبت إليهم ألا يمثلوا، لأنني عندما أشاهدهم على شاشة التلفزيون من دون إدارة إخراجية، وينجزون عملهم بسرعة من دون محاولة اكتشاف إمكاناتهم الإبداعية في التمثيل أشعر بالأسى. لقد تقصدت العفوية الموجهة لدى الممثل كي أمكنه من دخول دوره بالطريقة المطلوبة. وهذا ما حدث أيضاً مع السيناريو. وكما تعلم

فأنا كتبت سيناريو تفصيلي بخصوص جميع الأدوار المطلوبة لفيلمي، وأثناء التصوير صرت ألغي مشاهد وأضيف مشاهد جديدة، لها علاقة بالجو الذي كنت أعمل عليه. كنت مشغولاً بالإيحاءات التي تنتج عن تصوير كل مشهد جديد.

✤إلى أي مدى تعتقد أن أبطال فيلمك الروائي متورطون في الحرب.. أقله لجهة السيناريو المكتوب؟

✤✤ سوف أروي لك الطريقة التي كتبت السيناريو بها، فهو قد نتج عن شهادات عايشتها أنا بملء إرادتي. وأنت تعرف أن هناك أفلاماً لنا أنا وميّ عملناها على خطوط التماس، فمثلاً بقينا في أحد الأفلام ثلاثة أيام ونحن نحاول أن نصور الحوارات بين مقاتلي الميليشيات على خطوط التماس. ولقد قمت أنا بالصعود على سطح بناية مدمرة ومكشوفة ووضعت الميكروفون هناك بعد أن أجريت اختباراً للصوت. لماذا بقينا أربع ليالي برأيك؟

✤ربما بسبب العفوية الموجهة؟!

✤✤ «يضحك» لقد بقينا أربع ليالي من أجل الأجوبة، وعانينا من هول القصف والقنص من أجل تصوير المشهد، بالرغم من أن الشتائم المتبادلة بين طرفي القتال كانت مسألة عادية، وهي تتعلق باللغة القائمة أساساً على الشتائم والنكات البذيئة.

الحرب تفرض لغتها أيضاً... في «بيروت: جيل الحرب» ثمة صبي يقول لصبي آخر متى ستنتهي هذه الحرب حتى نلتقي ونقبل بعضنا البعض..!!

✤هل هذا يعني أن خطوط فيلمك الروائي ولدت من رحم الفيلم الوثائقي الذي لم تكن تجهله في سياق تمرير ذاكرتك عن الحرب نفسها؟

✤✤ سيناريو «طيف المدينة» مستوحى من تجربة الحرب التي

عشتها أنا شخصياً. لقد صورت على خطوط التماس في الليل وفي النهار. نعم ثمة في ذاكرتي أشياء يمكن تمريرها في أفلام أخرى.

❖هل تعتقد أنك كنت عفوياً أيضاً في «طيف المدينة»؟

❖❖ إنها «عفوية» الحرب.. ووحشيتها.

❖هل يمكن أن نفهم أن «طيف المدينة» لا يريد أن يشكل إدانة لأحد بعينه.. بقدر ما هو إدانة لطبيعة الحرب..؟!

❖❖ هو إدانة لمن قاموا بالحرب، وأجبرونا على العيش فيها، وليس إدانة للميليشيات المتقاتلة، التي هي من ضحايا هذه الحرب.

❖وهل تستوي الأمور هكذا في واقع الأمر؟

❖❖ في «أحلام معلقة» يجتمع نبيل ورامبو على العشاء، ويحلفان أغلظ الأيمان أنهما لن يتورطا في الحرب إذا ما اشتعلت ثانية. بوسعك أن تتخيل العشرات الذين أعادوا النظر بالكثير من المواقف التي فرضتها الحرب عليهم. ثمة «ميليشياوي» اسمه داني كان يعمل لحساب أحد القيادات الميليشياوية في مجموعة للاغتيالات. وهذا المقاتل كما عرفته أنا شخصياً «قرف» الحرب، وقرف عمله، فقد اكتشف هو وغيره أن القيادات التي كانت تكلفهم بهذه المهام القذرة أهملتهم وأصبح أفرادها من أثرياء الحرب، وتركوا لهم ذكرياتهم عن الاغتيالات التي قاموا بها. وعندما توقفت الحرب فرّ إلى فرنسا ولم يجد عملاً هناك، وأصبح يقيم في محطات الترمواي ويستعطف الناس، ويمر محامي لبناني مصادفة ويراه، ويشفق عليه، ويعطيه بطاقة طائرة للعودة إلى لبنان عبر قبرص من أجل أن يستقل منها المركب عبر البحر في اليوم التالي لوصوله ويلتقي هناك أيضاً بعجوز طاعن في السن ويخبره بقصته وكيف أنه لا يملك المال اللازم للعودة إلى لبنان. ويقوم االعجوز بتسهيل العودة له بعد أن يسكنه لفترة في أحد الفنادق، وتكتشف لاحقاً أن هذا الرجل جنوبي

وينتمي إلى الطائفة الشيعية، وقد قال لي داني إنه لن ينسى هذا الرجل، حتى أنه بدل من التزاماته السياسية اليمينية وأصبح يسارياً بالكامل.

❖هل هذا هو ما دفعك إلى عمل فيلم روائي عن الحرب؟

❖❖ سيظل للفيلم الوثائقي الأولوية في حياتي، وطريقة الشغل به ستظل تربطني بعلاقات أكثر بالناس وبالشخصيات التي تمتلك تجارب حيَّة في الواقع، وليسوا ممثلين بالدرجة الأولى، فأنت تأخذ تجاربهم وتبرزها في فيلم بوسعه أن يقدم معلومة عنك في البلدان التي يعرض فيها من دون أن يخذلك كما قد يفعل الفيلم الروائي.

❖لندع الخذلان جانباً، ونمضي إلى تجربتك مع شريكة عمرك ميّ المصري فهي بوسعها أن تجنبك إياه...!!

❖❖ هذا أفضل، فالخذلان مسألة غير واقعية في حياتنا. سوف أخبرك عن تجربتي مع ميّ وكيف بدأت. في عام 1978 التقيت بسينمائي لبناني في أروقة مؤسسة السينما الفلسطينية، وهو من عرّفني بميّ عن طريق إحضارها إلى المؤسسة. هكذا صرنا نلتقي ونتناقش، وكانت هي في ذلك الوقت ما تزال تدرس السينما في سان فرنسيسكو. وطلبت إليها أن تنهي دراستها وتعود للعمل في مؤسسة السينما. في عام 1982، وقبل الاجتياح الإسرائيلي، كنت أجهز لفيلمي الوثائقي عن أنطون سعادة، وجاء من يخبرني بأن ميّ موجودة في بيروت، وقمت أنا بدعوتها للعمل معي مقابل أجر لم أدفعه لها حتى الآن (يضحك)..!!

اتفقت أنا وميّ أن نذهب إلى المؤسسات ونعمل أبحاثاً عن سعادة في الأربعينات، وبدأت هي تقوم بعملها، في ما سافرت أنا إلى فرنسا من أجل إحضار معدات التصوير والإضاءة. في هذا الوقت بدأت إسرائيل اجتياحها للبنان، ومع أول يوم تصوير بدأ الطيران الإسرائيلي بقصف المدينة الرياضية في بيروت وتوقفنا. ومباشرة بدأنا نصور ما يفعله العدو

في لبنان، وكانت النتيجة فيلم «تحت الأنقاض». التجربة كانت مهمة بخصوص العلاقة معها. ميّ واحدة من الناس الذين تعرفت إليهم في مرحلة خطرة جداً، مرحلة يتخللها حصار ودمار ومجازر، وربما هذه المرحلة بالذات هي من جعلتنا نتعرف إلى بعضنا ونعرف بعضنا عن قرب. المهم تعذر علينا القيام بالعمليات الفنية في بيروت، فقد كنا نصور على شريط 16 مم، وهكذا ما إن انتهى حصار بيروت حتى ذهبنا إلى فرنسا لعمل مونتاج الفيلم، وهنا بدأت أستفيد من علاقاتي القديمة. اتصلت بمجموعة من أصدقاء كانوا معي في الجامعة، وقام أحدهم بتأمين مبنى في مركز الأبحاث الوطني وفيه معدات وطاولة مونتاج. وهكذا عشنا تجربتنا الفنية الأولى أنا ومي. لاحقاً عرض الفيلم في أحد التلفزيونات الفرنسية المستقلة، وكان هناك اهتمام كبير به، فنحن قد خرجنا للتوّ من حصار قاس ومرير. وما أن عدنا إلى بيروت حتى بدأنا سوية عمليات التحضير لفيلم «زهرة القندول».



في ثمانينات القرن الماضي وقبل اجتياح لبنان اقترحت مع مجموعة من الشباب والصبايا تشكيل جماعة فنية، وأسميتها لاحقاً «مجموعة الرؤيا»، وكان الهدف من إنشاء هذه المجموعة التي يوحدها في ما بينها حب السينما العمل على إيجاد قاعدة لصناعة الأفلام في لبنان، وهي الصناعة المتعثرة التي لم تكن موجودة أصلاً. واقترحت على المجموعة ما مفاده إنه إذا لم تستطع التوصل إلى عملية صناعة الأفلام، فعلينا على الأقل أن نأتي بالأفلام من الخارج، ومن الدول العربية على وجه الخصوص وأن نعمل على عرضها، ولتكن منتخبة من الأفلام الجزائرية والتونسية والمغربية وتحوي مضموناً له علاقة بشعوب هذه الدول، وقد لاقت هذه الفكرة صعوبات لا حدود لها، فأن تعرض فيلماً

جزائرياً من دون حقوق العرض فإن هذا مشكلة لأنه لا توجد الإمكانات المادية المطلوبة لإحضار هذه الأفلام، فهي مكلفة مالياً. وقد أجلّنا الموضوع وتحولنا إلى مناقشة أفكار مواضيع أفلام يمكن أن نحققها هنا. وهكذا وجدت نفسي أمام خديجة حرز ومحمد عرندس. وعندما تزوجا قمت بعمل حفلة لهما في البيت وأصبحنا أصدقاء قبل كل شيء، وخلال اجتياح الجنوب لم أعد أعرف عنهما شيئاً، حتى جاء اليوم الذي ظهرت فيه خديجة وقالت أن الإسرائيليين اعتقلوا محمد ووضعوه في معتقل أنصار، ثم اختفت من دون سابق إنذار ولم أعد أراها حتى علمت أنها هي نفسها قد اعتقلت لأنها كانت تعمل على تنظيم المظاهرات النسائية أمام المعتقل، وهي في ذلك الوقت كانت تساعد المقاومة أيضاً، وهكذا بقيت خديجة في معتقل أنصار حوالي سنة وشهر. وكانت قد اقتيدت إلى نافيتارسا في فلسطين، ثم عادوا بها إلى النبطية، وبعد أن حررت التقيت بها وقررت مع ميّ أن نحقق فيلماً عن تجربتها في فيلم أسميناه «زهرة القندول».

❖كيف نمت «زهرة القندول» بينكما؟

❖❖ لقد بقينا ستة أشهر في القرى الجنوبية وعشنا في بيوت الناس ننام ونأكل معهم، وكان قد تحرر محمد أيضاً في ذلك الوقت، وبدأ العمل في الجنوب.

❖من الذي أوحى لكما بالفكرة.. محمد أم خديجة؟!

❖❖ في الحقيقة خديجة هي من أوحت لنا ب[illegible] فقد كنا نجوس في الجبال والوديان، وكان ثمة زهرة صفراء حلوة في طريقنا أنّى ذهبنا، وقد لفتت انتباهنا، فسألت خديجة عنها، فقالت لي إنها زهرة جميلة كما ترى، ولكن لا يمكنك قطفها لأن أشواكها تسبب الألم الشديد لمن يقترب منها. وقررت أنا من لحظتها أن أتخذ منها رمزاً للمرأة التي لا يمكن النيل منها. وخطرت لي فكرة عمل أغنية أيضاً عن زهرة القندول، ودلني

الناس هناك على شاعر معروف في حومين التحتا، وقمت أنا برواية تصوري له عن الفيلم، ولماذا أسميناه بـ«زهرة القندول» وبعد أسبوع أتحفنا بقصيدة دفعت بها مباشرة إلى امرأة «ندّابة» في النبطية من أجل أن تغنيها بصوتها الحلو، وقمت بإحضارها إلى إذاعة لبنان الحكومية التي عملت فيها أنا وزياد الرحباني برنامج «بعدنا طيبين.. قول الله». المهم طلبت إليها أن تغنيها لي بلحن شروقي من دون موسيقى، وقمت بتسجيلها في الأستوديو. وعندما شاركنا بالفيلم في فالنسيا حصلت الأغنية على جائزة التحكيم الخاصة بالرغم من عدم تسمية جائزة للموسيقى.

حبال المهرجان المعلقة في الهواء

كان زياد الرحباني قد ترك أهله في انطلياس عندما التقى بجان شمعون. لقد قدر لهما أن يجتمعا معاً بترتيب من الشاعر جوزيف حرب، الصديق الهارب من «أتون» الدراسة الثانوية إلى أحجية الحرب التي يحمل كنيتها بالنيابة عن جميع من قتلوا فيها. وجاء جوزيف إلى المركز الوطني للسينما وقال لجان إنه يريد أن يعرّفه بزياد. لم يظهر جان حماساً للتعرف به، ولكن إصرار جوزيف كان كبيراً.. وهكذا جمعتهما إذاعة لبنان، أو بعبارة أخرى جمعهما هواء السخرية، فقد كان زياد يسميه بـــ «مهرجان».

شهدت تلك الفترة ولادة مسرحية المفتاح الثاني عشر، فعندما كان يهاجر أحد الأصدقاء بعيداً عن ويلات الحرب، كان يترك المفتاح عند جان، حتى أصبح عدد المفاتيح بين أصابعه اثنا عشر مفتاحاً تعمل جميعها على فك مغاليق العفوية التي بدأت تصبح موجهة منذ تلك اللحظة.

لم يفكر جان بعمل فيلم عن صديقه الموسيقي، بل عن أمه. وجاءت السيدة الكبيرة للتعرف بجان. لم يكتمل المشروع، فقد قال السينمائي للموسيقي إنه يريد عمل فيلم عن فيروز، ولكن الموسيقي نصح السينمائي بعدم المغامرة لأنها صعبة، ولا يمكن التفاهم معها، وربما لأن الفكرة ولدت في يقين الحرب نفسها.

انتهى المشروع بزيارة جان وميّ للسيدة فيروز،لأن فلسطين بعثت بخبر إلى الجميع تعلمهم فيه أنها تنوي تكريم هذا الصوت الذي بوسعه

أن يروض النوايا المفترسة، في ما تنحني له أعمدة التاريخ الواقفة أو التي اندثرت منذ زمن بعيد.

دار الصوت، ودارت معه السيدة، وظل فيلم جان شمعون عنها معلقاً في حبال المهرجان...!!

عندما تكلم جان عن الحب . .
وليس عن الجغرافيا

مطر بيروت شديد لا يرحم، وكان يجب أن يكون شديداً في ذلك اليوم كي نطل من قريب على رواية السينما الصامتة وهي تكشف فصلاً عبثياً من فصول الحرب الأخيرة، وكأنها ليست الأولى في هذا السياق الواسع الطيف.

سرنا أنا وجان ومعنا ذريعة المطر الشديد باتجاه ساحة الشهداء في وسط المدينة، حيث تدور فصول الاعتصام. ولم يكن المرور من هناك سهلاً، أقله بالنسبة لي، وكان على جان أن يستحضر كعادته كل تلك النكات التي يمكن أن تساعدنا على تخطي حواجز الجيش اللبناني الكثيفة بأقل قدر ممكن من إشارات الإبعاد والمنع من دون أن يحظى أحدنا بالتبجيل. كانت لهجته غريبة لأنه يمر في منطقة محظورة ليس فيها إلا القهوة:

- نريد فنجانين من القهوة.

- من أين أنت؟

- أنا بقاعي الهوى.

- عرفت...أنت من البقاع الغربي.

- أنا أتكلم عن الحب..وليس عن الجغرافيا.

حمل جان مظلتين واقيتين من المطر الشديد الذي لا يرحم، واحدة بيده، والأخرى في فكرته المحمومة عن المطر نفسه، لأنه نسيها في السيارة التي كان يجب أن تمر على حاجز إلكتروني للتدقيق بمحتوياتها العادية. ضحك جان شمعون، فسيارته لم تكن في اللقطة التالية من أي

فيلم عن التفجيرات الإنتحارية، لأننا عندما مشينا باتجاه الهدف المقرر من رحلتنا كانت السيارة قد أصبحت بعيدة جداً عن المكان الذي نمشي فيه الآن، فاللحظات المتاحة أمامنا غريبة ومثقلة بديون عاطفية:

كان جان شمعون وإبراهيم العريس وعدنان مدانات يسيرون في شارع كليمنصو في يوم من أيام الحرب الأهلية اللبنانية. وكان جان يحمل الكاميرا على كتفه ويصور كعادته أبطاله الواثقين من الحياة. وكان القصف المتبادل حامياً على خطوط التماس، وقد لمحوا شابة مصرية تسير باتجاه الحرب المعلنة بقدميها، وهي تسأل عن الحلوى، فقد أرسلتها ربة البيت الصمّاء لتبحث لها عن «منٍّ وسلوى» كي تخفف من طعم الحرب العدائي المستحكم بحياة كل هؤلاء الناس. كانت الشابة تسأل وتمضي باتجاه أمكنة القصف، وكأنها غير مكترثة بما يدور أمامها، أو هي قد فقدت الرغبة في الحياة لسبب عاطفي مؤثر وقررت أن تقتل نفسها بهذه الطريقة، كأن تمضي إلى هناك طائعةً، فيخدش حياءها انفجار قذيفة أو وهج بركان خامد في اليد. أخذ جان يصورها، ويدور من حولها بالكاميرا، وكانت هي تسأل عن معجم السكر، وليس لها من سؤال في هذا الكون سواه، لأن سيدتها قد أوصتها بذلك. جان شمعون يصوّر.. يصوّر فيلمه الصامت. ما من أصوات حولهم، فالانفجارات تدور في كوكب آخر.

كانت صمّاء مثل سيدتها.. وكانت تسير باتجاه الحرب. كانت توثق لأرشيف السينما الصامتة التي لم تكن تعرف حسنات الصوت أو مساوئه بعد..!!

فرضيات «إذاً»

❖هل أنت راضٍ عن موقعك في السينما اللبنانية؟

❖❖ لقد بنيت قناعاتي الذاتية حول هذا الموضوع منذ زمن طويل، وإذا ما وجدت رمزية ما في جوابي، فهذا لرغبتي أن يكون مختصراً إلى أبعد الحدود. أنا لا أنكر أنني فوضوي، ولا يثير اهتمامي ما يكتب عني بالرغم من احترامي له. هذه أشياء موجودة بطبعي، ولكن هناك احترام لكل الناس الذين يجتهدون ويعملون أفلاماً. أنا لا أطمح إلى امتلاك أي سلطة عبر السينما. أنا أعمل أفلاماً لأنني أحس بحاجتي إلى أن أفعل ذلك، وهذا تعبير عن قناعة ووهج داخليين. ولهذا تجدني عبر هذه الأسباب لا أسأل عن موقعي وكيف وأين، فهذا هو آخر ما أفكر فيه. أنا أعمل لأرى ما إذا كانت أفلامي مفيدة أم لا..!

❖هذا الحس التأملي الذي تمتلكه في إجابتك هل يخدمك في تحقيق أفلامك؟!

❖❖ تهمني علاقتي بالناس الذين أريد أن أحقق أفلاماً عن تجاربهم في الحياة. ومعظم الذين صورتهم مازلت أحتفظ بعلاقات تجمعني إليهم في مناسبات كثيرة. أعتقد أن التواصل بين الناس يرفع من المعنويات وتصبح الطموحات أكبر. لا أنكر بالطبع من أنني أحس بالإحباط أحياناً من تبلد بعض العلاقات، ولكن هذه لحظات عابرة لأنني سرعان ما أستعيد حالتي الطبيعية التي جبلت عليها.

❖الآن عندما تلتقي بشخصيات من أبطال أفلامك بماذا تفكر؟

❖❖ يسعدني أن أرى هذه الشخصيات وهي تتحول باتجاه ما هو أفضل. أنت تعرف أن معظم من صورت مروا في ظروف سيئة، ولهذا أفرح كثيراً عندما ألتقي بأحد منهم وقد تحسنت حاله إلى الأفضل.

❖هذه السعادة التي تبحث عنها في جوابك وتريدها أن تغمر من هم حواليك..هل نجدها مثلاً في فيلم «إذاً» الذي حققته أثناء دراستك في فرنسا؟

❖❖ هذا الفيلم معمول عن الطلاب اللبنانيين الدارسين في فرنسا. وهو فيلم يطرح سؤالاً كبيراً.. «لماذا نحن هنا».. والفيلم نفسه كان عبارة عن جواب حول هذه السعادة التي تقصدها بحديثك إذا شئت، فأنت تعلم أنه لا يوجد لدينا نظام تعليمي في لبنان أو اختصاصات تلبي طموحات هذا الجيل، وأنا أتحدث هنا عن مرحلة السبعينات، أي قبل الحرب الأهلية بقليل. صحيح أنه كان لدينا الجامعة اللبنانية واليسوعية والأمريكية ولكن الدراسة فيها كانت صعبة لأن الأقساط الجامعية مرتفعة للغاية، وفي هذه الحالة كانت الفئات الفقيرة وغير الميسورة محرومة من التعلم. أضف إلى ذلك أن طبيعة وجودنا في فرنسا هو بسبب نقص الاختصاصات عندنا في لبنان. أنا طرحت في الفيلم قصة النظام التعليمي في لبنان، ولماذا نتعلم هنا وإلى أين سنصل. وكان هذا الطرح يجيء بالدرجة الأولى من باب النقد على لسان طلاب جامعيين يدرسون في فرنسا. والفيلم عموماً كان علامة للتعبير عن واقعنا كطلاب مغتربين يتكلفون أموالاً طائلة وهم يتساءلون لماذا لا يوجد مثل هذه الاختصاصات في لبنان؟!

❖من أجل أن تكتمل السعادة التي تبحث عنها؟

❖❖ «يضحك».. حالياً كثرت الجامعات بشكل غير طبيعي، وباستثناء الجامعات الكبرى، كلها جامعات صغيرة مثل محلات البقالة تمتلك حساً تجارياً وليس لها سمعة أكاديمية. وهذا مؤسف حقاً، فقد كثر عددها وتراجع التعليم في لبنان.. وأصبحت السعادة وهمية بعد أن كانت غير متوفرة..!!

بين هبوبين

يقول جان شمعون إن الممثل في الفيلم الروائي ليس شخصية حقيقية فهو يمثل، والإضاءة بحد ذاتها تمثل، إذ يمكن عمل إضاءة نهارية في الليل والعكس. وهو هنا يميل إلى التعبير عن نفسه بأسلوب واقعي في السينما سواء أكانت روائية أو وثائقية، فالفارق يكمن في الأسلوب والتوجه واستخدام التقنية.

إعادة بناء الواقع أمام الكاميرا لجهة الديكور أو التمثيل أو الإضاءة تبطل فهمنا للواقع -يقول جان- بينما تجنح في الفيلم الوثائقي إلى الديكور الحي، والشخصية الحيَّة الملهمة.

***أين تجد متعتك في الموضوع؟**

** متعتي تكمن في الواقع نفسه وليس في التمثيل. أنا قلت لممثلي «طيف المدينة» ألا يمثلوا في الفيلم. وكان خياري أن أبحث عن شخصيات عانت من ويلات الحرب الأهلية، فأنا لا ألبث أحن إلى الواقع وأرغب دوماً بشحن كل ما هو روائي فيه بالقيمة الوثائقية.

***ألاحظ كثيراً أنك تستخدم كلمة الوثائقي، والوثائقية محل التسجيلي والتسجيلية.. أين الدقة هنا؟!**

** سوف أقول لك رأيي لماذا أسمي الفيلم الذي أصنعه بالوثائقي. لقد فكرت بذلك كثيراً. فكرت بالصراع الدائر بين التسجيلي والوثائقي، وأستطيع أن أقول إن الوثائقي أقرب إلى طبيعة العمل. طبعاً أنا أتحدث هنا عن نهاية العمل وليس عن الأسلوب في كيفية التصوير.

أنا أعني هنا النتيجة النهائية. النتيجة برأيي هي وثيقة، فمجرد أن تصور لقطة واحدة سوف تتحول بعد ساعة إلى وثيقة هذا إذا أردت النتيجة أو جوهر المعنى. حسناً لماذا الوثيقة؟! أعتقد أن كلمة التسجيلي هي اختراع عربي أوجده بعض السينمائيين العرب في سبعينيات القرن الماضي. هم قرروا في اجتماع متسرع أن يطلقوا اسم تسجيلي على هذه النوعية من الأفلام، وأنا أرى أن هذه الكلمة قللت من أهمية العمل الوثائقية، ونزلت بجوهر الفيلم إلى مستوى ميكانيكي وألغت دواخل وطبيعة الإنسان الذي يعمل على الفيلم واندفاعه ورؤيته وخياله. ما الذي تعنيه كلمة تسجيلي؟ هل أنا آلة؟ أنا لست كذلك، أنا إنسان وأفكر ولدي توجه جمالي، لأن ما يسمى بالفيلم التسجيلي يجب أن يمتلك الخيال أيضاً في الشكل والمضمون. لماذا يسمى إذاً وثائقياً؟ لأنه وثيقة للتاريخ، يكفي أن تصور لقطة واحدة كما أسلفت حتى تصبح بعد ربع دقيقة وثيقة، فهي اسمها كذلك. الإنسان الذي يقوم بعمل أفلام وثائقية ليس آلة، فهو لا يسجل فيلماً. الآلة هي من تسجل، والإنسان الذي يستوحي فكرته من الواقع يصورها انطلاقاً من خياله، وحتى عندما يركّب الفيلم، فإنه يستخدم خياله في التركيب الذي يمر بعدة مراحل.

غالباً ما تصادفنا الشخصية قبل التصوير، وبعد التعرف عليها تتغير هذه الشخصية لمجرد أن قمنا بعمل برنامج وفكرة وملخص عنها، وما إن نبدأ بالعمل عليها حتى تبدأ بالتحول إلى وثيقة من تلقاء نفسها، حتى الموقع الذي يدور التصوير فيه يصبح وثيقة تدلل على هذه الشخصية، وما إن يحل وقت التركيب والصوت والأشياء التي لها علاقة بالفيلم الوثائقي حتى تصبح كلمة تسجيل زائدة على المشهد الذي أمامنا. ثم تجيء الدراما الوثائقية وهذا ما نعمل عليه في واقع الأمر منذ البداية، فأنت بوسعك أن تخبر قصة عبر الفيلم الوثائقي، كما ويمكنك عبره أن تروي قصة تدور حول عدة شخصيات أو شخصية واحدة. يعني تجربة حول موضوع محدد تطرحه وتعمل عليه بحثاً

يؤسس لعملية التصوير من البداية إلى النهاية. إخبار القصة يعني في ما يعنيه أنك تتغلغل فيها بكافة أبعادها ورموزها الواقعية، وهناك واقعية رمزية في الفيلم الوثائقي، وهذا يعني أنه هناك كل الامكانات اللازمة لعمل فيلم من هذا النوع، حيث يمكنك أن تعد فيلماً بشخصيات حقيقية يمكنها أن تعيد آداء أدوارها الحقيقية أمام الكاميرا بأسلوب روائي. هل يمكن لنا أن نسمي هذا فيلماً تسجيلياً؟ لاحظ هنا أن الأسلوب هو من تغير ولكن الجوهر يظل هو ذاته. مثلاً لو قررت أن أعمل فيلماً عنك وعن تجربتك، فسأجلس معك ونتناقش وسوف أكتب قصتك الحقيقية، وسوف أنتبه إلى الأمكنة التي دارت فيها بعض الحوارات المهمة. هذه القصة التي قمت بكتابتها للتوّ هي السيناريو الذي أعده للفيلم، وأنا لا أكتب الحوار فيه من عندي. مثلاً أنت تريد أن تقول هذه الجملة في المكان الذي تحدثت لي عنه وليس في مكان آخر. وفي المشهد الثالث يجب أن نصور في مكان آخر.. الخ والآن سأتفق أنا وإياك على أننا سوف نستعيد سيرة المكان الذي عشت فيه مع الشخصية التي كانت في نفس المناسبة، وفي نفس المكان، وعلاقتك بها. بالتأكيد سوف أعود وأصورك في هذا المكان وهذا المثال الذي أسوقه يطال الفيلم بكامله، بمعنى أنني أروي قصتك بهذا الأسلوب، ماذا يمكننا أن نسمي هذا النوع من السينما؟ روائي؟ تسجيلي؟وثائقي درامي؟ أنا أفضل التسمية الثالثة لأنني أعيد تجربة شخصية حقيقية بأسلوب روائي وليست هي أسلوباً تسجيلياً أبداً.

❖هل تنتصر نهائياً للوثائقي أم أن هناك قابلية ما لتبدل من خيارك الحاسم؟

❖❖ علمياً.. نعم.. لأنني أعتقد جازماً أن التسجيلي ينزل من مرتبة الوثائقي. أنا لاأقوم بتسجيل الأشياء، ومايسمى تسجيلياً بعرف البعض يصبح وثيقة بعد دقيقة واحدة من تصويره كما سبق وأسلفنا. على أية حال ليس بوسعك أن تخترع شيئاً لم تعمله أنت. لست أنت من اخترع

السينما، وليس من حقك أن تحط من قيمة الناس الذين عملوا معك أو عملت معهم.

❖لماذا لاتترك مجالاً لأن تتراجع.. ألا تعتقد أنه تطرف من نوعٍ ما؟!

❖❖ أنا من الناس المخلصين، وأحب الدقة أو هي تستهويني. ودعنا نقول إنه ليس بوسعي أن أزوّر أشياء اخترعت في وقت محدد، والناس الذين اشتغلوا عليها قضوا أعمارهم وهم يحاولون عملها. الآن يعتمدون على سلطة الصورة السينمائية.. هذا يعني أنهم يعتمدون على الوثيقة وهي قد أصبحت مرجعية لهم.. وليس بوسعك أن تتقول فيلماً تسجيلياً لأنه يحمل معلومة مضللة.

❖كلمة «وثّق» ألا توحي بأن من يوثّق إنما يستسلم إلى وظيفية الصورة؟!

❖❖ هناك فارق بين وثّق وسجّل. التوثيق بالدرجة الأولى يحمل معنى اختيارياً. أنا أوثّق شيئاً للتاريخ لأنني أفكر بهذا الموضوع، وعندما أوثّقه فسيكون له معنى وقيمة في المستقبل..!!

❖لماذا تفترض أنه سيكون له قيمة في المستقبل؟

❖❖ لماذا سيكون له قيمة؟ لأنه مرجع وسوف أسوق لك مثالاً: ثمة وثيقة مهمة ينبغي أن نعود إليها، وأنا هنا أتحدث عن الوثيقة السينمائية التي تمتلك بعداً جمالياً وإنسانياً ومجدية في الحاضر والمستقبل، وهي تكشف عن أشياء في الماضي. هذه الوثيقة هي في نفس الوقت ثروة اجتماعية توثق عبر الصورة مراحل تاريخية هامة يمر فيها المجتمع أو أي مرحلة من تاريخه من خلال تجربة هذا الإنسان المجتمعية. هنا تملك الوثيقة قيمة تاريخية واجتماعية وجمالية، لهذا بوسعك أن تفرق هنا بين التسجيلي والوثائقي، فأنت عندما تسجل أشياء وتركنها جانباً، فإنك تبطل مفعول الوثيقة التي يمكن أن ترجع إليها في أي وقت من أجل بناء

موضوع يفيد المجتمع.. هذا ما أسميه بالوثائقي. أما ماتسجله وتهمله فإنه قد يعطيك فكرة بدائية عن مرحلة ما لم تسجل كما ينبغي. وبقناعتي أن العمل الوثائقي يعطي مضموناً محيطاً بالموضوع من عدة جوانب، وهو الموضوع الذي يمكن أن يكون مجدياً بالنسبة للتاريخ والإنسان أكثر من أن تسجل مشهداً لا يتكامل مع المضمون، لأنك تسجله بشكل ميكانيكي.

الاقتراب من بناء الفيلم

في حالتي ميّ وجان

انتهى جان شمعون وميّ المصري من (زهرة القندول). انتهيا من الزهرة الصفراء، ولم ينتهيا من الفيلم، فقد بدأ الحديث للتو عن الدراما الوثائقية في الصحف اللبنانية، لأن بنية الفيلم استقلت بنفسها في هذا المنحى وأفصحت عن لذة القول. ما هي الديكودراما؟

يقول جان شمعون إنه عندما تعيد بناء مشاهد الفيلم مع شخصيات حقيقية وفي أمكنة حقيقية وترد الحوارات إلى أصلها الحي، أي إلى حوارات بين شخصيتين حقيقيتين، هذا يعني إنك تبني مشاهد فيلمك بأسلوب روائي، ولكنها في جوهرها وثائقية لأنها تعتمد على شخصيات حقيقية وهي تعبر عن تجربة في الماضي وفي نفس الأمكنة... وربما تكون مشاهد عفوية تحدث الآن أمام الكاميرا وسبق لها أن دارت في الماضي.

في (زهرة القندول) هناك الحوار الذي يدور بين خديجة الحرز وأم علي وهما جالستين تتذكران أشياء من الماضي. تقوم أم علي بحياكة ثوب، فيما تخبرها خديجة أشياء من طفولتها، وكيف أن أباها منعها من التعلم، وهذا يتماهى مع القمع الذي تعرضت له خديجة في المعتقل. ونحن بوسعنا هنا أن نفهم أن هاتين المرأتين إنما تعيشان القمع بأساليب مختلفة. هناك مشهد آخر... خديجة تتمشى على أطلال معتقل أنصار، وهي الأطلال التي سبق وتشكل منها هذا المعتقل الرهيب، ومع غياب الشمس سوف نراها في مشهد (سيلويت) تقوم بالتلويح بيديها لزوجها

فـي المعتقـل، وفـي اللقطـة التاليـة نشـاهد أرشـيفاً للمعتقلــين مـن وراء الأسـلاك الشائكة. خديجة تلوح وتصرخ: (محمد... محمد...) هـي تنـادي على زوجها. فـي اللقطـات التاليـة نـرى المعتقلـين وهـم خلـف الأسـلاك الشائكة ويلوحون بأيديهم وكأنهم يردون على نداءاتها.

ثمـة مشـهد آخـر، تظهر فيه خديجـة مـع أسـيرة فلسـطينية داخـل معتقل الريجي (النبطيـة) وقـد تم إعـادة بنـاء المشـهد فـي السـجن، وصـار بوسعنا أن نشاهد من خلال الزنزانتين كيف ينادين بعضهن... وحقق هذا المشهد كما لو أنـه مشـهد يحـدث الآن فـي نفـس المكـان ومـع الشـخصيات الحقيقية.

تتحـد الدرامـا الوثائقيـة فـي الحـالتين لتعطـي مثـالاً صـارخـاً علـى اتحـاد جان ومي، فهذا يدعم بناء الفيلم أيضاً.

التخاطر في البيت

بالنيابة عن أبطال الحياة

تدخل البيت بالنيابة عن الجميع، فأعضاء المهرجان تداولوا الرأي بخصوص الصورة المعلقة في صحن الذاكرة السماوي، أو في قبتها التحتانية، لأنها مسألة خطرة.. يقول جان، وهو يحاول أن يدخن سيجارته بعيداً عن ابنتيه نور وهناء.

في نفس البيت يمكن لمندوبة الأحلام أن تروح وتذهب وتجيء بيننا بانتظار إعداد وجبة الغداء، أو لإمدادنا بالشاي، وأن تتحدث أيضاً عن فاكهة التخاطر بينها وبين جان، فهما غالباً ما يحاولان الاتصال ببعضهما في نفس اللحظة، حتى أن هذا لم يعد يشكل مفاجأة لهما، فهما قد استفادا من ذلك في أفلامهما التي عملا عليها معاً. كانا يتخاطران بالنيابة عن كل صورة رفّت أمام ناظريهما.

ذهبت ميّ ونور وهناء إلى فلسطين لقضاء عطلة الأعياد في نابلس، وبقي جان لوحده يدور في الأزقة الموصودة في بيروت، ويصور. قلق جان وتوقف عن التصوير، فاتصلت به ميّ من بعيد، من وراء الأسلاك الشائكة لتهدئ من روعه. لم تكن المرة الأولى في حياتهما، فهناك أشياء أخرى، «كأن تقول لي إنني ذاهبة إلى المكان الفلاني، وأكون أنا أفكر بنفس المكان». لا ينكر جان أن التخاطر بينهما قد أفادا منه كثيراً في حياتهما المهنية، فهو قد سمح لهما بالبقاء مع بعضهما فنياً، بالرغم من أنهما يعملان الآن أفلامهما منفردين من دون أن ينفصلا إبداعياً، فهي تخرج وهو يقود العملية الإنتاجية من ألفها إلى يائها أو العكس.

تدخل البيت الجميل المرتب أيضاً ببلاغة التخاطر لتشهد على حوارات بطل الكتاب مع ابنتيه نور وهناء، نور تمضي واثقة إلى الديكور وقوة الفيتار، وهناء تبحث في المسرح عن أبجدية الممثل، والتخاطر مع اللغة على طاولة الكتابة.

يغيب جان وراء سجادة عجمية معلقة على الجدار، لأنه يبتعد عن المجاملات طوعاً، فهو يحب أن يدخل بيته بالنيابة عن الجميع، لأنه مهرجان لوحده، والجمهرة تأتي وترفع من معنوياته بالتدريج، فهو يعمل أفلامه للناس ومن يعمل من أجل الناس تراه يحاول أن يكون عفوياً.

- نعم أنا عفوي...!!

- ألا تؤذيك هذه الكلمة؟

- ولم ستؤذيني؟

- لأن العفوية كما أراها في المهرجان تسير بعكس الانضباطية السينمائية.

- ليس بوسعك أن تصنع أسلوباً مختلفاً عن مضمون الفيلم. الأسلوب يتبع محتوى الفيلم.

- أعطني مثالاً واحداً.

- تخيل نفسك في مأتم والناس صامتون من حولك أو هم يهمهمون بصمت وحركاتهم بطيئة. أثناء التصوير سوف تقوم الكاميرا بالتعبير عن هذا الإيقاع. اللقطات يجب أن تكون سريعة بعكس العرس والرقص. الكاميرا تتحرك في لقطات سريعة مثل الموت والعنف. تخيل مريضاً يتمايل ويترنح وكأنه على وشك النوم... الكاميرا في هذه الحالة سوف تكون مستغرقة ومتأملة تماماً. صحيح أن هذا مجرد مثال بدائي، ولكن هذه النوعية سوف تنجر على الفيلم كله.

تدخل في البيت بالنيابة عن نفسك فقط. الجميع ليسوا هنا. فقد أطفأوا اللمبات وغادروا المهرجان على عجل. لم يبقَ في هذا العراء سوى

جمهرة جان وبعض ضحكاته وبعض الهواء الثقيل الذي يستبد بأمسية هذا المساء الضخم.

- أنا ضد النسخ، لأنني إذا ما نسخت الشيء أصبح تسجيلياً.. (يضحك)، ولأن ما أنسخه أنساه بسرعة.

- وهل هذا ينطبق على سؤالي؟

- أنا أتحدث على مستوى السينما.

عباءة بيضاء بستة آلاف دولار

❖(تحت الأنقاض) هو أول تعاون فني مع ميّ.. كيف ولدت الفكرة؟

❖❖ لقد كانت تجربة لا توصف لعدة أسباب: أخبرتك كيف تعرفت إلى ميّ، فقد كنت أحضر لمشروع وعرضته عليها من باب أننا سنتعاون. عندما بدأ الاجتياح الإسرائيلي، وبدأ القصف الوحشي للمدينة الرياضية كنا نصور، وجاءت ميّ بعد دعوتها عبر صديق مشترك للعمل معي مقابل مبلغ من المال لم أدفعه لها حتى الآن برغم مرور ربع قرن على ذلك.

❖كم كان هذا المبلغ؟

❖❖ حوالي ستة آلاف دولار..

❖وهي ألم تطالبك به؟

❖❖ سوف نعرف ما الذي حدث لاحقاً. في بدايات وعيي السياسي كنت معجباً بأنطون سعادة، وكنت قد قرأت كتبه، وهذا المفكر كان قد تحدث في ثلاثينيات القرن الماضي عن خطورة الحركة الصهيونية على فلسطين. أعجبت به وكان قد كتب عنه الكثير. وقد كانت القضية الفلسطينية بالنسبة إليه هي الأساس. وحدث أن جاء بعض الأصدقاء ليقولوا لي في تلك الفترة لماذا لا تعمل فيلماً عن الزعيم أنطون سعادة، وهم بالطبع كانوا يعرفون مدى إعجابي به، وأنا من جهتي لم أتردد وبدأت العمل عندما جاءت ميّ.

❖هل جاءت على نفس المشروع؟

❖❖ نعم.. وأنا قلت لها إنها يجب أن تعد مجموعة من الأبحاث عن

هـذا الرجل، وذهبت هـي مـن فورهـا إلـى الجامعـة الأميركيـة لأن فيـها أرشيف كبير جداً، وأنا ذهبت إلى باريس من أجل معدات الإضاءة والتصوير. وعندما رجعت قررنا تصوير هذا الفيلم. وما إن دارت الكاميرا حتى بدأ القصف الإسرائيلي للمدينة الرياضية في نفس اليوم. وهكذا قررنا إيقاف التصوير من أجل التفرغ لتصوير يوميات الحصار، وولدت لدي فكرة ارتداء عباءة بيضاء..!!

❖لماذا عباءة بيضاء؟

❖❖ صدف أنني كنت أمر من ناحية البريستول وقد لمحت بيتاً متواضعاً وبمحاذاته رجل عجوز يرتدي سروالاً، ولديه حمار وقبل أن أرتدي العباءة دهمتني فكرة غريبة، فقد طلبت إلى العجوز أن يؤجرني الحمار لبعض الوقت. وهكذا أحضرت الحمار المؤجر، وأنا كنت قد استشفيت الأجواء التي سنقدم عليها في هذا الحصار، فالعالم بدأ بتجميع أوراقه باكراً وظهر هذا جلياً لدى المثقفين، إذ ظهر هذا واضحاً في شارع الحمراء والمقاهي الفارغة فيه.

سوف أصف لك المشهد الأول الذي عنّ على بالي:

لبست العباءة في شارع الحمراء وكان خالياً تماماً من الناس والمارة. وكنت قد أحضرت معي مصلاً طبياً وأنبوباً، وأخذت صبياً لطيفاً فقيراً يعيش وحده في منطقة الصنايع ووضعته معي فوق الحمار، وثبت المصل بطريقة لا يظهر فيها للكاميرا، وطلبت إلى الفريق المرافق الركوب في السيارة وأن يتم تصويرنا على مهل في شارع خالٍ لا يوجد فيه أحد. ومضينا باتجاه (مقهى باريس)، وهناك أنزلت الأنبوب من جهة المقهى، وأمسكت المصل وصارت الكاميرا ترافقني في حركة (ترافلنغ) حتى أصبحنا أمام مقهى باريس، فما الذي فعلته أنا؟ شددت الحمار من رسنه، وهو أدار وجهه صوب المقهى، وقمت أنا بالضغط على المصل، فيما الحمار متجمد في مكانه وينظر صوب المقهى، وظهر كما لو أنه يبول في هذه اللحظة. أنهيت المشهد وأكملنا في الشارع من دون تصوير، ثم عنّت

على بالي فكرة ثانية، فقد أحضرت عدداً من جريدة السفير، وركب صاحب الحمار عليه بعد أن قمنا بربطه بطريقة أصبح فيها مقهى الاكسبريس يقع خلفنا تماماً. وقمنا بتبادل الجريدة وأنا أسأله عن المثقفين الذين كانوا يرتادوا هذه المقاهي وأين أصبحوا الآن. كان الرجل بسيطاً ولم ينبس ببنت شفة، فأردفت أنا بالقول، إن هؤلاء لا بلاد لهم سوى بطاقة السفر والحقيبة، وإذا ما رجعوا سوف نسكنهم في جزيرة نائية ولن نسمح لهم بالرجوع إلى هنا ثانية.بدا الرجل العجوز الطيب منسجماً معي إلى أبعد الحدود، وأنا تحمست لعمل الكثير من المشاهد، فقد صورت مثلاً في سوق شعبي للخضار، وكانت إسرائيل قد أحكمت حصارها حول بيروت وأصبح متعذراً وصول المواد الغذائية وأضحت عربات البائعين فارغة تماماً باستثناء عربة واحدة محملة بالبصل. وطلبت من طاقم الفريق الاستعداد لأننا سنصور من إحدى الشرفات المطلة على المشهد، فلم أكن أريد للناس أن يشاهدوننا ونحن نصورهم كي لا يفقدوا عفويتهم في هذه اللحظات. ونزلت برفقة فني الصوت ووقف إلى جانبي من دون أن يظهر في الصورة، وقمت بإلقاء خطاب نصفه مجنون ونصفه عاقل، وهم تفاجأوا بي ثم بدأوا تدريجاً بالانتباه وقد انفجروا ضاحكين. كانت الكاميرا تصور من فوق من دون أن يلحظها أحد.

❖أين أصبحت كل هذه المواد المصورة؟

❖❖ في لندن....

❖لماذا في لندن؟

❖❖ لأننا قمنا بالعمليات الفنية في مختبرات باريس وثم نقلناها إلى بيت أهل ميّ في لندن.

❖وماذا صورت أيضاً في تلك الأيام؟

❖❖ كان الإسرائيليون قد قصفوا الرملة البيضاء مطولاً وهناك وجدت حصانين مقتولين، وقمت أنا من فوري بالجلوس على الأرض

ومحاكاتهما بطريقة لا تخلو من هذيان فحواها كيف لا يوفر الإسرائيليون حتى الحيوانات. وثمة مشهد آخر، فقد دأب الإسرائيليون على إرسال سيارات مفخخة إلى بيروت الغربية، وقد قاموا في إحدى المرات بوضع شاحنة كبيرة مقابل أوتيل فينيسيا وفجروها وقتل الكثير من الناس في عملية التفجير، وقد تضررت المقابر التي تقع في تلك المنطقة بدرجة كبيرة. كان المكان مواجهاً للبحر وفيه حفرة ضخمة جلست فيها وصرت أتحدث عن المقابر والموتى الذين لم يسلموا بدورهم من الإسرائيليين. كانت المقبرة قد محيت بالكامل، وكنت أتحدث بسخرية وأقول إن الموتى ينهضون اليوم وينتقمون لأنفسهم. لقد قمت بكل شيء وأنا ما زلت مرتدياً العباءة البيضاء.

❖وهل استمريت بهذه المحاكاة الساخرة لكل ما يدور حولك؟

❖❖ عندما اشتد الحصار أوقفت هذا المشروع وصرت أتابع وأصور تطورات الأحداث من حولنا حتى وصلنا إلى مجازر صبرا وشاتيلا، ولا أخفيك أنني كنت من أوائل الناس الذين دخلوا إلى المخيمات عقب المجازر مباشرة.

❖هل كانت الجثث ما تزال على الأرض؟

❖❖ نعم كانت ممددة على الأرض، وكان التدمير هائلاً وصراخ النسوة الباكيات يغطي المكان، وقمت أنا بتصويرهم وأخذت كل شيء صورناه وقررنا أن نعمل المونتاج في الخارج، ولكن قبل ذلك كان يجب أن نظهّر المواد التي صورناها في أستوديو بعلبك في منطقة سن الفيل، وأنا لم يكن بوسعي الذهاب إلى المنطقة الشرقية، مما اضطرني للاتصال بإبنة شقيقتي وقلت لها أن تحضر إلى منزلي. وأنا ماذا فعلت؟ قلت لها إن هناك بعض الأشياء التي صورناها وعليك أن تقومي بنقلها إلى بعض الأشخاص الذين أعرفهم في أستوديو بعلبك. وبالفعل كان حظنا طيباً، فنحن لم نرسل كل المواد، فقد ظهرت النسخة الإيجابية بحال سيئة،

وقررنا بالتالي أن نأخذ المواد الباقية إلى باريس، وهناك قاموا بإصلاح النسخة المتضررة، وكنَّا قد قمنا بالمونتاج في المركز الوطني للأبحاث، بعد أن أمّن لي صديق فرنسي طاولة مونتاج (مافيولا). لقد عملنا أنا وميّ مع مونتييرة فرنسية، وفيما كنا نقوم بعملنا اتصل بنا منتج أميركي ليقول لنا إنه يفتش علينا، فقد عرف إننا صورنا الكثير من مشاهد خروج المقاتلين الفلسطينيين من بيروت، وكان هو منتجاً لبرنامج معروف في الولايات المتحدة اسمه (60 دقيقة) وقد جاء وتعرفنا إليه، وعرض هو أن يأخذ بعض هذه المشاهد، وأوضح بما معناه إنه يريد عمل 60 دقيقة عن «الدياسبورا» الفلسطينية، وقال إنه يريد دقيقتين من أجل برنامجه، وعندما عرضنا عليه «الرشز» اختار 6 دقائق. أريد أن أخبرك أنه كان يمقت اليهود الصهاينة، لأنهم صنعوا إعلاماً أميركياً مشوهاً على قدّ مصالحهم، وهم قد قرروا في وقت سابق أن يعدوا برنامجاً عن «اضطهاد» اليهود في سورية، وقام هو بالذهاب مع فريقه إلى سورية، وهناك صور اليهود السوريين وطرائق معيشتهم وأماكن عملهم وسكناهم، واكتشف أنهم مرتاحون في بلادهم ولا يتعرضون لأي اضطهاد. يخرج البرنامج (60 دقيقة) بحلقة يكون فحواها أنه ما من أحد في سورية يقمع يهودها، وليس لأحد هناك مشكلة مع أي فرد منهم، ويجيء من يعترض في أميركا من منظمة (إيباك) الصهيونية ويقول هذا ليس صحيحاً، فأنتم لم تظهروا الحقيقة ويضطر طاقم البرنامج للعودة ثانية، ولكنهم لم يجدوا أثراً لأي قمع، وبما أنه لا يمكن تزوير واقع اليهود في سورية، فهل كان علينا - يتساءل المنتج الأميركي - أن نخترع واقعاً غير موجود.

انتهينا من الفيلم وبدأنا بتوزيعه، وهنا طلبته الجامعة العربية، وكان أول فيلم يترجم إلى ثلاث لغات. وبالفعل أخذوا عدة نسخ منه وقاموا بتوزيعه.

رجعنا إلى بيروت لنلتقي خديجة الحرز...!!

عندما تصبح فلسطين موضة مستقبلية

❖كيف كانت تجربة البداية مع ميّ؟

❖❖ لقد كانت تجربة خاصة أهم ما يميزها ليس النظرية في العلاقات الإنسانية، بل كل تلك الظروف الخطرة التي مررنا بها معاً .اكتشفت هذه الإنسانة المهمة أثناء حصار بيروت، وكل ما دار بيننا من انسجام، كان يدور على الأرض أثناء القصف والغارات ومحاولات اقتحام بيروت.

سوف أخبرك بالقصة التالية:

كنا نريد أن نصور قصف الطيران العنيف للمخيمات والضاحية الجنوبية من مكان عال مشرف على المواقع المقصوفة، وقد وجدنا بناية عالية مؤلفة من 14 طابقاً في تلة الخياط، وأخذنا نصعد الأدراج يومياً أنا وميّ وطاقم التصوير حتى قال لنا البواب في يوم إنه يريد أن يصعد معنا . لم يكن هناك مصعد أو كهرباء، وكنا نصور وهذا الرجل واقف بيننا، وكان المصور يقف بجانبي، وميّ هي من تسجل الصوت، وأخذ هذا الرجل يتحدث بصوت عالٍ، وكانت ميّ تطلب إليه أن يصمت، وكان هو ينظر إلينا مفنجراً عينيه، ويتساءل بسذاجة عما إذا كانوا يسمعون صوته في الطائرات التي تقوم بالقصف، وكانت قد سرت شائعة في تلك الأيام من أن الطائرات الإسرائيلية تستطيع أن تلتقط من علو شاهق أرقام السيارات.أروي لك هذه القصة لأخبرك عن الطريقة التي تتصرف فيها ميّ في الملمات الصعبة.

❖كيف تم مشروع زواجكما؟

❖❖ استمرينا بالعمل مع بعضنا مدة أربع سنوات، وكنا في ذلك الوقت نقوم بمونتاج فيلم (زهرة القندول) في باريس،وحينها قررنا أن نتزوج زواجاً مدنياً حضره عشرة مدعوين فقط.

❖عندما يقولون لك إنك صاخب للغاية وهي هادئة.. بماذا تفكر؟

❖❖ نحن نكمل بعضنا.. هذا هو الهدوء والصخب (يضحك). لقد استأجرنا شقة في حي الباستيل بباريس وقررنا أن نحضر طاولة مونتاج (150 كلغ)، ولم يكن هناك مصعد في البناية، وقمت أنا بالتعاون مع بعض الأصحاب بربطها بالحبال ووضعناها في مخزن فوق شقتنا بالطابق الثالث. وكنت قد اكتشفت فيه فجوة تؤدي إلى المطبخ ولكنها مغلقة. وكان هناك شيء مثل الغطاء وسقف البناء كان قرميدياً ومائلاً وفيه جسر حديدي. فتحت الفجوة، ووجدت أنني أطل على مطبخنا وثمة فسحة يمكننا وضع (المافيولا) فيها. قلت لميّ إن هذا المكان رائع وسوف نضع فيه طاولة المونتاج. كانت هادئة تماماً وكنت صاخباً. وكانت تقترح أشياء أحس أنها موجودة في رأسي، ولكنها تعبر عنها بطريقتها وأستقبلها أنا بطريقتي، وكان على المافيولا الثقيلة ألا تكتفي بترتيب المشاهد ولصقها ببعضها، كانت تشهد أيضاً على اتصالات بالمشاعر لا يمكن إنكارها.

بدأنا مونتاج (زهرة القندول) وأحسسنا بالجوع، وقمت أنا من فوري لأعد الفاصولياء التي أحب. ولم أكن أجيد الطبخ، وكانت ميّ في هذه اللحظات تخبرني من فوق بطريقة إعدادها.

أنجزنا الفيلم، وبدأنا مونتاجاً جديداً، فقد ولد على الطاولة الثقيلة (بيروت: جيل الحرب) كنا نصور في بيروت ونجيء إلى شقة الباستيل للمونتاج. وكان قد صور الفيلم بالاتفاق مع الـــ BBC.

«بقي جان وميّ في الشقة ست سنوات، بالرغم من أن صاحبها كان بخيلاً للغاية، وعملياً هم بقيا فيها سنة واحدة، إلا أنهم أبقيا عليها

لأنها كانت مأوى يعودان إليه كلما صورا فيلماً كي يقوما بتركيب الأفكار والصور.. ودفق المشاعر الذي لا ينتهي».



بيروت - جيل الحرب

بعد أن اتفقنا مع الـــ BBC على تصوير الفيلم قمنا بنقل المادة المصورة إلى باريس، وبدأنا بمونتاج الفيلم في هذه الشقة. في هذا الوقت حضر المنتج البريطاني إلى باريس لمشاهدته ووجد إننا نعيش في شقة متواضعة للغاية، وفيها يدور المونتاج، وطلبت إليه أن يصعد الأدراج إلى العليّة، ونبهت ميّ قائلاً بما أننا نتعامل للمرة الأولى مع مؤسسة أجنبية، فإذا ما تفلسف هذا المنتج فسوف أطرده. ميّ لم توافقني على قراري، وطلبت مني أن أهدأ.

شاهدنا الفيلم، وقد بدا هو شارداً ويتابع باهتمام بالغ، وما إن انتهى العرض على طاولة المافيولا حتى سألته رأيه، وأجاب بأنه تأثر للغاية، وطلب إلينا ألا نمس الفيلم لأنه عظيم، ولكنه اقترح علينا شيئاً بما أن الجمهور الذي سيعرض له الفيلم سيكون في معظمه بريطانياً بأن نضيف تعليقاً حتى يفهم هذا الجمهور ما يدور أمامه. وافقنا أنا وميّ، فهذه الإضافة لن تؤثر على بنية الفيلم التي ستظل كما هي. نزلنا ثلاثتنا من العلية وأعددنا له الطعام وكان مسروراً للغاية. عرض الفيلم لاحقاً على الـــ BBC وقالوا بحسب إحصاءاتهم إن عدد مشاهديه بلغ ستة ملايين مشاهد.

❖أين أصبحت طاولة المونتاج؟

❖❖ لقد بعناها، فلم يكن بوسعنا أن نشحنها إلى أي مكان.

❖ألم تحزنا لمفارقة الطاولة التي جمعت بينكما أيضاً؟

❖❖ لقد انتهت مرحلة بأكملها وكان يجب أن نغادر إلى لندن حيث بدأنا نعمل مونتاج (أحلام معلقة) في قبو في شقة أهل ميّ.

❖قبل هذا بقليل هل تذكر شيئاً استثنائياً حدث معكما؟

❖❖ نعم... كانت نور قد ولدت للتو، ونحن كنا نصور في شهر كانون الثاني، وكنا نتركها عند شقيقتي ونمضي إلى عملنا، وكان عمرها حوالي سنة. وكنا نقيم في شقة في الصنايع بالقرب من كلية الحقوق.

❖أين قمتما بمونتاج (رهينة الانتظار)؟

❖❖ قمنا به في لندن.

❖كيف كانت فكرتك عن السينما التسجيلية في تلك الفترة؟

❖❖ أنا أؤمن بالمعايشة مع الشخصيات التي أريد أن أصورها، فمثلاً تعرفت إلى وداد حلواني عندما طرحوا علينا في الـــBBC وTVE أن نشارك في سلسلة من ستة أفلام عن البيئة في دول غير صناعية من أميركا اللاتينية ومنطقة الشرق الأوسط. وأنا فكرت أن البيئة ليست شجراً وماء فقط، بل هناك البيئة الاجتماعية. وهكذا وجدنا الموضوع الذي سنعمل عليه، وهو موضوع ما بعد الحرب، ونتائج هذه الحرب على الناس. وتعرفنا إلى وداد حلواني التي آخذت على عاتقها مبادرة أهالي المخطوفين.

❖لاحظت أن وداد حلواني قد تسللت أيضاً إلى فيلمك الروائي (طيف المدينة) عبر شخصية سهام؟

❖❖ هذه الشخصيات أثّرت في شخصياً، وأنا لا أشك للحظة أنني استلهمت كتابة فيلمي منها، أو على الأقل من جزء من تجربتها.

❖هل وجدت صعوبات في كتابة السيناريو؟

❖❖ أنا لم أكتبه لمرة واحدة. لقد كتبت ومزقت وعدلت إلى أن وجدت أنه قد حانت لحظة إطلاق المشروع، لكن الصعوبات كانت تكمن في تمويله. ولا أخفيك إنني لم أشبع نهمي من المادة المصورة، فدائماً كان لدي الطموح لإكمال ما بدأته. أنا لدي مشاريع كثيرة بانتظار الظروف الإنتاجية المناسبة.

❖هل يمكن أن تعود وتتعاون مع ميّ في فيلم مشترك؟

❖❖ كل شيء وارد.

❖وماذا عن انفصالكما إبداعياً؟

❖❖ نحن لا نريد أن نضيع أوقات بعضنا كما سبق وأخبرتك. أحدنا يعمل والآخر يساعده ونعيش مع بعضنا ولدينا نور وهناء ونتنفس سوية، وواحدنا يسأل الآخر كل يوم عما إذا كان تنفسه صحيحاً ونبضات قلبه طبيعية..؟!

❖حسناً هل تعرف في هذه اللحظة ماذا تفعل مي؟

❖❖ إنها تعد فيلماً مدته خمس دقائق عن المرأة في الحرب. وقبل أن أراك كنت أعد لها موسيقا الفيلم. وهي لا تكف عن مناداتي.. جان شاهد الفيلم.. جان أعطني رأيك.

❖عندما تقول لها رأياً سلبياً ماذا يكون رد فعلها؟

❖❖ تستقبل رأيي بكل رحابة صدر، وهي منفتحة على آراء الأصدقاء المقربين أيضاً، فلا تغضب، بل تستمع إليهم بمحبة وصدق كبيرين.

❖هل ستظل تتكلم باسم فلسطين؟

❖❖ سوف أظل أتكلم باسمها ما دامت محتلة، فهي قضية لها انعكاسات على المنطقة بأسرها، ولها بعد دولي سواء أكان سلباً أو إيجاباً، فالبعد السلبي له علاقة بأعدائك المتربصين بك، والبعد الإيجابي له علاقة بالشعب الذي تنتمي إليه.

❖هناك من يقول إن فلسطين قد أصبحت موضة قديمة؟

❖❖ فلسطين موضة مستقبلية...!!

الأرواح المعلقة في أجساد الناس من الداخل

يتجاور نبيل ورامبو في بنائين متقابلين من أجل أن يتبادلا القذائف والشتائم... والنكات. نعم، النكات التي تعطي للحرب متعة الغوص فيها أكثر فأكثر، فمن دون هذا البذاءة الآنية لا يمكن أن تستقيم الحياة، فكيف بالموت إذاً؟!

يقيناً إنه من دون هذه النكات في مثل هذه الحرب لا يمكن للقذائف أن تصل إلى مداها المجدي، وذلك للتأكيد على أحقيتها في النيل من ضحاياها وهم يسودون على لوائح القنص والخطف والغياب. وكما لا يمكن لهذين المقاتلين أن يتبادلا القذائف من مطرحيهما إلى ما لا نهاية، لا يمكن لجان شمعون أن يستمر بفيلمه (أحلام معلقة) إلى نهاية مفترضة لا تتبدد ونحن نرى نبيل ورامبو، أو رامبو ونبيل إذ لا يهم هنا ترتيب الأسماء، وهما يغادران في اللحظة الراهنة نصب ساحة الشهداء المعروف والمعلق في سماء بيروت إلى العمق الإعلاني الذي يولد من رحم حرب فجائعية، ربما ليكشفا عن هويتيهما الحقيقيتين.

(المحارب المجاور)، يصلح بدوره عنواناً لفيلم مشغول بهذا الحس المقابري الهكم، وهو الحس الذي يعبر عنه الممثل في الحياة وفي «الفيلم الواقعي» عندما يضع كرسياً، ويجلس عليه لينادي على أحد ما، فهو قد اعتاد أن ينادي عليه من خشبة المسرح. المسرح الذي طالما أرّخ له وأرهقه في آن، فمن يدرك الصنعة المسرحية، كما أدركها هو في أعماقه من قبل لا يعود بوسعه إلا أن يجلس على كراسٍ رمزية، أخذت طباقها من أرواح هائمة «تجعلكت» لأن الحرب وبعض مناصريها يريدونها كذلك. يقول

رفيق علي أحمد: يجب أن نعرف لماذا سويت المقاعد بهذه الطريقة؟ إنها تسوى مثل أرواح الناس أنفسهم. نعم، فهذه الكراسي المحترقة وهذه الأشكال الغريبة التي نتجت عنها تشبه أرواحاً معلقة في أجساد أناس لم يكونوا هناك أصلاً من أجل البحث عن المقالب الدرامية، والقفشات المريعة. لا .... الأمور تتعدى هذا «النضج» المسرحي الزائف إلى ما هو أعقد وأشد فلسفة من الظهيرة التي تلت الحرب، وتلونت بها وهي تشتعل على محور عين الرمانة – الشياح، عندما يقوم نبيل بالعمل دهاناً، وكأنه يطلي الأرواح بدل الجدران، عند وداد حلواني التي تسأله عن بقية الحبكة المسرحية في الحرب عما إذا كان مسؤولاً عن فتح هذه الثغرات في سقف بيتها وهو المقاتل السابق الذي خسر لبنان وربح مهنته كمقاتل، فيقول لها إن هذه القذيفة قد جاءت من بيروت الشرقية، من جهة الأعداء. إنه يصل طرفي الحبكة ببعضهما أمام وداد التي غادرها زوجها عدنان لمدة خمس دقائق ولم يعد، بعد أن تركها في عهدة صبيين صغيرين.

رامبو يذهب إلى تعقيدات أكثر عندما يقوم بجمع حلزونات الموت. الحلزونات التي تتجمع على صخر الشماته البعيدة، والتي لا تتبدد إلا بالملح، ومعها تتبدد الأحلام المعلقة في سقف لا تطاله يد تتقاتل مع يد أخرى وتخفي حكايا 17 ألف مفقوداً لا أحد يعرف لهم وجيب قلب في هذه الصحراء. هنا يذهب رامبو إلى الفلسفة المحترقة التي لا تلتقي إلا ببذاءات الحرب واختلاطاتها الناجمة عن تلوث البيئة الذي أشعله أمراء الحرب المخيفون، وكذا الخطف على الهوية، والسلم المزيف الذي يتبدد في تفجير منطقة البسطة. هنا البيئة التي يجب أن تتصالح مع المواطن النبيل، والأرض التي يجب أن تعبر عن ملكوت أصحابها عمودياً من أجل إنتاج الفن والشعر والقصة والتاريخ والفلسفة التي لا تحترق، لأن المقاتل الأمي الذي يقف خلف رشاشه لا يتوانى عن جمع أطرافها وملء سلة عمره بها عن دون دراية وقصد. وهنا بالضبط تنتج ثقافة الحرب

المجهولة من كوة مهولة في الجدار، ومن قبر مجهول، ومن حنجرة غائب تتالى صوره كلما اشتعلت صورته الغامضة، لا ليشبه أحداً، بقدر ما يريد أن يبتعد بملامحه المؤقتة عن ملامح الآخرين الذين لم يكونوا هنا عندما اندلعت الحرب والتهمت المدينة ووسطها ومسرحها ويقين الممثل الذي يجيء عليه رفيق علي أحمد منادياً، وكأنه ينادي على الممثل المتطفل في (أحلام معلقة) وعلى كل أولئك المخطوفين، وكأن جائحة الخلق في هذا البلد أيضا لا تعمر إلا من المادة الثمينة حصراً، مادة الفلسفة، إذ لا يعود بوسع المتقاتلين بالنيابة عن كل الآخرين إلا الحصول عليها بالقسائم التموينية، فبعض الطاعنين في السن يصرخون في الفيلم، وعلى مسامع جان شمعون قائلين إنهم مستعدون لاقتيات التراب على أن يغادروه.

رامبو ونبيل يتقاتلانَ ويعيشان معاً أبد الدهر، وهما لم يكونا ليوجدا في الواقع لو لم يكن هناك فيلم أراد جان شمعون أن يصنعه في غفلة عن أعمار المتحاربين الباقين، لأن القذيفة سواء أكانت من عيار 135 مم، أو 155 مم، هي التي تكشف جودة هذا المقاتل أو ذاك في الحرب، ولكنها لا تصل هنا إلى المعنيين من دون فكاهة بذيئة. وربما أراد جان شمعون بنظرته إلى الرواية كلها أن يقول إن الحرب بجميع أبطالها كانت بذاءة من نوع خاص جداً... بذاءة النظرة إلى الداخل لاكتشاف كنه الخطف، والمغادرين على سلم الرواية الأهلية، فالقبر فقط هو من يطفئ جمر القلب المشتعل، وما الغياب المفتعل من قبل هؤلاء المخطوفين إلا حبلاً تتدلى منه البذاءات كما ظهرت في حلبة سباق الخيل، ومعها كل المراهنين، إذ لا يعود صدفة البتة أن يقتاد جان بطليه نبيل ورامبو إلى هناك ليسجل لهما بذاءاتهما قبل العودة إلى المضمار الذي عاشا فيه وتقاتلا به، وهما لا يدركان إنهما من بذاءات الحرب الأهلية، تشهد عليهما حوافر الخيول المستدقة أو تلك القذيفة المختارة لتعلن عن جوهرها الحقيقي، جوهر الاستلاب بحرب لم تكن لتقع لولا هذا الترصيف الكبير بالبذاءات التي سبقتها، وهي نفس البذاءات - ربما - التي

تتكوم الآن في حلبات سباق خيول جائرة ومن نوع آخر. ومن المؤكد أن الأحلام المعلقة، ستظل بالنسبة إلى وداد ورفيق ونبيل ورامبو كما لو أنهم غادروا نياتهم إلى ركاكة الحرب ليقولوا رأياً بخصوص الأرواح المعلقة في أجساد سبعة عشر ألف مخطوف في محاشر ستظل مغلقة على الدوام، ولن تطوى الملفات قبل أن تشتعل الحروب الأخرى لتجيء على مسارح وبيوت وساحات وحلزونات ومخطوفين جدد وأطفال لا يعرفون جدوى التحية الموجهة إليهم، وهم يقفون بكامل الحيرة ليعلنوا أمامنا أن الأحلام لا يجب أن تظل معلقة، أو هي يمكن أن تعلق، ويسدد إليها الرصاص، كما يسدد إلى عنق زجاجة طائرة، أو علبة، أو نية بانسداد الأفق.

نبيل ورامبو لم يكونا ليوجدا البتة، لو لم يوجدا أصلاً في ذهن جان شمعون، وقد رغب بإعادة ترتيب الرواية بطريقته هو.... وبنظرته إلى الداخل... الداخل فقط....!!

الذاكرة التي يمكن الاستدلال عليها

من فجوة في الجدار

كأن الصورة لم تتغير هنا، فهذا ما تبدو عليه (رهينة الانتظار) التي تتحول بمفردها إلى رهائن للأثر الإنساني، فليس المسلك السردي الذي بدا عليه الفيلم نوع من «تضخيم» مجاني لذاكرة بصرية عن أناس قرروا ببقائهم في الجنوب اللبناني الذي يعاني من غلظة الأعداء على الدوام، أن يغيروا قليلاً من أزمنة الصورة التي تتعلق بخيالاتهم، أو أن يغيروا من مجرى الهواء الملوث، لأن الصورة القادمة ستكون على هيئة هذه الأرواح المقطعة، أو المكعبة، وهي تتنافر في ما بينها خلسة، وكأنها ترضى من جديد ببرمجة دورة جديدة للفصول أمامها، لأن لا فصول بوسعها أن تبقى رهينة في هذا المدى المجدي الذي يأتي عليه جان شمعون، وقد قرر أن «يستعير» لفيلمه طبيبة في الأمراض النسائية، لا يضرها أنها لم تتضرر في أنها لم تخلع نظارتيها السميكتين كما يحدث على جبهة الأفلام الروائية. هناك تبدو البطلة بنظارتين سميكتين، محدودبتين بكثافة، سرعان ما تخلعها مع تطور الأحداث، وخاصة بعد لقاء فتى الأحلام لتظهر أمامنا واحدة أخرى، كأنها لم تكن هي. الكثير من الأفلام الروائية تنحو بهذا الاتجاه، رغماً عن إرادة المخرج، لأن مجرى القصة المزيفة يفرض عليه هذا المنطق التطوري في سلالة البطلات اللواتي لا تعوزهن الحنكة والدراية والتصفيق للصور القادمة في سهب الإضاءة الذكية.

تذهب البطلة ـ الطبيبة إلى الجنوب اللبناني إثر عودتها من باريس

بحافلة الزمن نفسه، فنحن لا نشاهد ركاباً معها في الداخل.. إنها تجلس ملاصقة للنافذة المفتوحة على الذاكرة وليس على أشياء أخرى تتراءى لها وهي في موقعها في السهل، أو تتبسط أمامها لترينا هذا المدى المجدي للأفكار التي تتسارع في بالها. ثمة قصف إسرائيلي مكثف على الذاكرة، وضحايا جدد. أطفال لا يقعون من حافة السرد بغية الكشف عن ترقق في عظام الفكرة النبيلة، أو انفجار في العيون الشهل... لا... ليس الأمر كذلك، فعندما يكون القصف قريباً من الذاكرة يعوز البطلة أن تترقب تفسيراً لمعنى الرهينة في اللعبة التي تدور أمامها.

الرهينة هنا لا تكون الطبيبة التي تشعر بكامل حريتها في هذه البقعة الجغرافية المستحيلة، فهي تحتفظ بنظارتيها، لأن الذاكرة التي تطل منها على أبطال الفيلم الآخرين من كهول أضاعوا بيوتهم وهم يترقبون انحلال الدم الأسود، وتخثر وريقاته، أو حتى ذلك المعوق النفسي النبيل الذي قصفته إسرائيل عامدة في عقله، وتركت بنيته تنمو في الاتجاه المعاكس، وظلت تتربص به في الدرب.

وليس الأب الجنوبي الحنون الذي يعلم ابنته الطبيبة معنى (الجنة في العقل السليم) يهرب من الإنشاء والبساطة إلى الامتزاج الفعلي بالهواء المتشكل من أسئلة ابنته التي لا تنتهي، وهي تقرر أن تقدم خدماتها للجميع، حتى وهي تخالف «اختصاصها» وتقحم نفسها في مجموعة الأمراض الأخرى، لأن الجنة تمتزج هنا مع هواء يقرره الجنوبيون في غمرة محنهم، وهم عليهم ألا يغادروا أراضيهم للتسلي بمفاتيح صدئة لبيوت غادرها جيرانهم في المخيمات الفلسطينية في لعبة لم يكونوا أطرافاً فيها. لقد تعلمت رهائن الانتظار لعبة إقصاء الوقت، فهم يراهنون على متعة الانسحاق أمام الذاكرة الخصبة المجبولة بالدم ويرفعون من الأفق الذي يستوي أمامهم من مستوى الفضيحة ما دام الانسداد الذي يذهب بالصحاب إلى حتفهم مفتوحاً من جهته على دروب أكثر توسعاً من الأوردة النبيلة التي يحملونها في عروقهم. لهذا يبدو لنا

الدرس الذي تقدمه الطبيبة للفتيات الصغيرات عن العملية الجنسية في غرفة الصف، وكأنه فتح في جبهة هذا الانسداد، فليس العجز الذي قد ينتج في حالة معاكسة هو ما يبدو لنا في أعلى القائمة التي نريدها ونطلبها من رهائن يمتلكون القوة والبأس حتى وهم غارقون في لجة الاسترهان وبطش التحولات التي لا تصيب من الأبطال إلا مقتلاً، فاللعبة لم تكن مزيفة، إذ أن الأدخنة المتصاعدة من الأحراش هي ذاتها الأدخنة التي تتصاعد من الهول، والضحايا هم أنفسهم يقومون دائماً من ويلاتهم وينتصبون في مجرى ذاكرة الطبيبة الشاهدة على عظمة هذا الانسحاق الإنساني في أقصى درجاته، فها هنا بورتريه /وثيقة لطفلة فقدت معينها في إكمال عمرها، فترددت أيامها على حافة الدرج، وها هو الملقى تحت الأنقاض ينتظر بطيبة خاطر من يرفع السقف عنه وهو لا يحرك ساكناً، فقد أدركته الأعجوبة، وبوسعه أن يعتبر نفسه ناجياً منذ هذه اللحظة من الإشراك بذاكرة انفتحت بقوة على كل من فقد عمره وأضاع عقله. على أن الطبيبة التي لا تبدل من ماكياجها بما يتناسب مع تطور الأحداث في الفيلم، تتفتح على حزن نبيل، هو ماكياجها الوحيد، فالشقيق الذي يحلم بالجمهورية المفضلة بطريقته الدينية يقف عاجزاً أمام هبوب ذاكرتها وهي تبحث عن مواطنية مثالية تقفز على عجز أخيها وتتخطاه من خلال استقوائها بأخيها الأكبر، المثالي، الذي يقف على الضفة الأخرى من ذاكرتها، قوياً، عارفاً، ومديداً.

هنا يبدو كل شيء مفتوحاً على الصورة التي يريدها جان وهو يوجه عدسته، كما يشتهي أبطاله وهم قانعون بأدوارهم في البسالة والانتظار.. انتظار ما يحدث، وما سيحدث لأن الورم الذي تصنعه إسرائيل في الزمن وتستولي عليه بخرق جدار الصوت - كما تعبر إحداهن - لا يحدث في أي دولة في العالم. هذا يحدث في جنوب لبنان فقط، لأن معجزة الصوت أن يكون له جداراً زائداً، وفائضاً على الهواء الذي يحلم به أطفال يصمون آذانهم وهم يترقبون المعجزة الأكبر في جدار الصورة..

وجدار الصورة يعرفه جان، فهو عندما يوجه عدسته باتجاه موقع العدو، الموقع الذي تطل منه العجوز لتؤكد من وجودها في مرماه، هو الموقع الذي يقف «البنّاء» في مقدمة الصورة ليبني جداره ويغطي عليه، وكأنه يلغيه منها ويحرر كل أولئك الأبطال الذين يقفون خارج الكادر، ويناقشون العملية الجنسية بشهية مفتوحة ومن دون خجل يذكر كأن ذلك يحدث للمرة الأولى في تاريخ البشر....!!

(رهينة الانتظار) بهذا المعنى يحرر أبطاله، لأنه يحررهم من ضغط الهواء الزنخ الثقيل الذي طوقتهم إسرائيل به، إذ يصبح الزمن نفسه رهينة لشقاوة الفتيات الصغيرات وهن يقررن بنوع من ترطيب للذاكرة التي جاءت مع الطبيبة، أو هي جاءت على متنها، وليس في هامشها، بأن العملية الجنسية، وتعدد العلاقات الجنسية، واحتمالات انتقال الإيدز... و... و.. و.... كلها أشياء واقعية، ويمكن النسج عليها بما يخص التحرر من استرهان إسرائيل لواقعهم.

تقرر البطلة الانعتاق تدريجياً ومعها أبطال قصتها، فهي من اختراعاتهم، لأنها هي من اخترعت الحكاية كلها، وحكاية المرض الذي يصيب الإنسان من دون أن يستأذنه.

(رهينة الانتظار) يختصر نزاع جان مع الكاميرا التسجيلية، أو نزاع الكاميرا مع الذاكرة الغائبة التي يمكن الاستدلال عليها من فجوة في الجدار، فجوة لا تقدر عليها قذائف الأعداء لأنها مفتوحة على منطق من يمتزج بالهواء وهو يصور فيلمه على هذه الدرجة من الواقعية الرطبة، الواقعية التي تفرح الرهائن وهم في عز محنتهم. هنا جدار من الاسمنت يرتفع في ذاكرة الطبيبة ليلى نور الدين ليغلق الرتاج على موقع العدو في الفيلم...!!

كفاح . . . .

السجينة التي تعرف عن السينما أشياء أكثر مما يجب

يختار جان شمعون أن يرضي بطلاته في (أرض النساء) باختياره معنى للحرية التي حصلن عليها بعد أن غادرن معتقل الخيام الذي يعتبر وجوده بحسب الأعراف والمواثيق الدولية «جريمة حرب». يرضي بطلاته، أو هو يرضي بطلته على وجه الدقة، لأن البقية منهن، وبالرغم من شهرتهن مثل سهى بشارة مثلاً يرضين بالدوران من حول كفاح عفيفي، وربما لم يقم جان أيضاً بالدوران من حولها إلا لأنها تمتلك حضوراً سينمائياً طاغياً، وهذا ما يميزها عنهن. حتى سهى لا تمنع نفسها من التفكير بأن معرفتها «الموجزة» بالفلسطينيين إنما جاءت من خلال معرفتها بكفاح، وأن «فلسطين هي كفاح». لاحظوا هذا الحضور الطاغي لهذه الفلسطينية العادية المولودة في مخيم شاتيلا عام 1970، والتي كانت قد بدأت تتعرف على حضورها كأنثى عندما وقعت مجزرة صبرا وشاتيلا، وقتل فيها من قتل من أهلها. تظهر هنا أم كفاح وهي تقول روايتها المشوبة بفتنة لا تعرفها إلا العجائز الفلسطينيات وهن يرقشن قصصهن بألوان فيها الكثير من الزهو والغطرسة ولا تخطر على بال أحد سواهن.

إذاً... يبدو حضور كفاح كاملاً في الفيلم ليس لأنها فلسطينية، وبوسعها أن تقوم بزيارة مفاجئة إلى مقابر الشهداء في بيروت لتضع وروداً، وهي بكامل اضطرابها، فهي لا تضع خرزاً هنا. إنها تحمل وروداً إلى قبور الأحبة، وهذا ليس قبر أحد، فهي لا قبر لها في أرض النساء،

لأنها قررت يوماً أن تقوم بعملية فدائية. هنا يمتزج قبرها المؤجل مع ضحكتها المميزة بألفة قل نظيرها، وكأنه يطغى على أنوثتها الغريبة، وهي أنوثة فلسطينية لا يعكرها سوى أمنية تتدحرج في المخيلة، وتكبر، وتتوسع ولا تنفجر، ولكنها تغير من قواعد اللعبة.

يجيء جان شمعون من جهة الريح الساكنة على روايتها. ولا ينسى أن الرواية لا تكتمل إلا من فتحة في الغياب الأنثوي الرخيم والمتابع للأنباء، فكفاح عفيفي التي تخفق في حمل الزهور إلى قبور من تحب، لأنها تغادر سجيتها وعفويتها إلى حفل مركب وزائد على مرارة المشهد، وتتجرعه خلسة، فيفيض الوجه «الفوتوجنيك» من دون أن تأبه بعودة ما إلى ارتجاجات في رخام الشواهد، ورخام المخيلة المركبة.

لا شك أن كفاح عفيفي تمتلك حضوراً أنثوياً يغير من تاريخ الصورة، ويهديها لمن يتبعها عامداً أو متخفياً بثياب اللغة الأخرى التي لا تقتصد في توضيحها أمام من تحب.تقول كفاح إنها رفضت أن تعترف أمام عملاء إسرائيل (جيش لبنان الجنوبي) إلا بعد أن ينقلوها إلى فلسطين. كانت تبحث عن حلقة التطهر المفقودة، وخيل إليها أنهم نقلوها، وخيل إليها أن فلسطين استوت على راحة يد، وانبسطت بغير حساب لأنها رأت ما يفيد بوجود عداوة مستبصرة مع الجو نفسه وعادوا بها إلى هناك، عادوا إلى جذر الطفولة. وبدا واضحاً أن قوة هذا الفيلم تكمن في قوة كفاح نفسها، لأنها لا تخبر أحداً ممن يعرفها أو يشاركها الفيلم (سميحة خليل، فدوى طوقان، سهى بشارة، روز ماري صايغ) بضحكتها ومتى ستنفجر. لا تخبر أحداً بشقاوتها، وعن عمر بقي لها في حوزة الحاضرات، لأن لها حضوراً غامراً، وحضوراً أنثوياً بالرغم من أنه يفتقر إلى نصوص الجمال المعهود الذي ينام على مقاييس الجمال، وحجم الصدر، والخصر، والقوام، والطول، والأرداف، والنحول الذي يذهب بصاحبته إلى المرأة الناصلة اللون. هنا تذهب «ملكات الجمال» إلى سجن النساء، السجن الذي يكون بوسع «مصمم الأزياء» فيه أن يطفئ عقب

سيجارة بكلية هذه العارضة أو تلك. ولا يمكن لأحد أن يتصور أن سجن النساء في معتقل الخيام، ليس إلا معتقلاً للترفيه، فالملكات حاضرات، وكفاح عفيفي التي تتوسط جميع الحاضرات، هي الملكة بامتياز، وهي من تفرض إيقاع الفيلم الساخر، الذي تقرر فيه أن تعيد تصوير فيلم (حب في الزنزانة)، وأن تصور سينما في السينما. هذا هو بيت القصيد، فهنا بورتريه سعاد حسني يلتصق بمهجة عادل إمام، وتكر الضحكة الساخرة. تكر الأشياء من نفس الذاكرة، فالحب في الزنزانة يبقى في الزنزانة ولا يغادر مع أصحابه، فما من أحد تزوج بهن _(تضحك... تضحك) بعد خروجهن. بقي الحب في الزنزانة شاهداً على عورة هذا الزمن وانكفائه باتجاه العار.. العار من أن تبقى ذكريات بطلاته واقفة على أبواب لا نرجوا منها الوقوف على أصل النداء. هن يخرجن وقد أصبح الحب تمثالاً من الجص يقف عند شباك مفتوح على زنزانة أخرى، وهكذا تستمر المتوالية في الحرية تتصاعد، وتصعد إلى أن تستوي أرض النساء على أرض لم تكن معروفة لنا من قبل. ويقيناً أن إسرائيل التي تغير من حجم المكان وقسوته تدرك معنى أن تبقى أرض النساء هناك هي من تشكل ذاكرة القادمين نحو الضحكة الأجمل في الفيلم، ضحكة بوسعها أن تخيف العدو وتغير من جغرافية الأرض التي ينام عليها البشر العاديون، وهم يقررون التنصل من وصفة الكارثة التي يجيء عليها زمن لا رجال فيه، أو هم رجال متعبون غائرون في ذكريات أخرى، فإسرائيل تدرك أن تزييف المكان مناسب لحجم تماثيلها التي تنصبها في العراء، فهي تغير من مقاسات أرجلهن، ومن كتاباتهن العادية على الحيطان، ومن مواقيت انضمام القلوب إلى القلوب في رحلة لا إياب فيها... هكذا تصرخ أمهاتنا مع وقوع كل مجزرة، وهكذا بوسعنا أن نبحث عن قبور لا شراك فيها من أجل أن نسعفها بالزهور القليلة المتوفرة، لأن البكاء الذي أمامهن لا حدود له، فإسرائيل بكامل هيبتها، وبكامل قيافتها العدوانية أزالت أرض النساء عن الأرض. لم يعد هناك أرض نساء، أو نساء إلا في مخيلة جان،

ومخيلة كفاح، ومخيلات أخرى تتنادى من أن أجل أن تعرف شيئاً عن كسح الوقت على جسر اللنبي، كما تعبر عن ذلك فدوى طوقان.

ثمة من كسح الوقت في أرض النساء... ومن كسح كل هذا الوقت كي تفلت كفاح عفيفي من الفيلم باتجاه فيلم آخر، لأنها تعرف مواعيد السينما، فقد غابت الشمس في المشهد الأخير ولم يعد تحديد المكان ممكناً....!!

الزمن الذي توقف في (طيف المدينة)

«بيروت مدينة مضيافة، ولكنها بلا قلب» بهذه العبارة القاسية يستقبل رامي نهاره الأول في المدينة التي يبعث طيفها على الدوار وهو يجنح إليها بفؤاده وفي نواياه الأولى أن يصبح فناناً. العبارة اللئيمة المدوية لا يعرفها إلا رامي الكبير (مجدي مشموشي) فأنَّى للصبي الصغير أن يدرك جودة المدينة التي يتسلل إليها بعد أن قصفت قريته الجنوبية بالتدريج، لأن دفء القلب هنا لا يغنيه أبداً.

في هذه المدينة المضيافة التي «تغلي فيها الأشياء»، كما يعبر عن ذلك الفتى نفسه سوف لا يعود رامي إلى نواياه أبداً، فهو مطالب بالعمل مثل الرجال، لأن الأب القليل الحيلة الذي غادر مع من غادروا للتو لا يعرف ما الذي سيفعله واحد مثله في بيروت، وهو يطالب ابنه رامي أن يصبح رجلاً بالقفز دفعة واحدة في الزمن بالرغم من طراوة عوده، ونداوة الأمل التي فيه. تحتج الأم، تحتج أحياناً بصوت مخنوق، وهي ليس لديها ما تقوم به سوى الاحتجاج على سلوك الأب الذي يقصي رامي عن المدرسة، لأنه ما من مدرسة له في هذه المدينة التي سنعود إليها مراراً، فهي مربط الفرس، وهي مأوى مخيلة الصبي الذي يهرع مع أبيه إلى أبي سمير، الصديق القديم، وهو أحد أمراء الحرب المقبلين، وهو ذاته من ينصح صديقه أبو رامي بضرورة البحث عن عمل آخر، لأن هذا العمل الذي يتكون زخرفه بين يديه لا يواتي ابنه، وسرعان ما سنكشف عنه: صندوق سلاح يفتح في المرفأ الذي يهيمن عليه أبو سمير وجماعته. أسلحة روسية وأميركية الصنع في الصندوق الخشبي المبجل.

سوف تتغير حياة الصبي الصغير رامي عندما سيلتقي بياسمين

وطيفها الجميل مثل روح خفيف، لأن المدينة نفسها سوف تتلطى وراءها، وسوف يصبح اقتفاء أثرها شغل رامي الشاغل.

يعمل رامي في مقهى سلوى. سلوى الأرملة الطروب التي فقدت زوجها العجوز، وعلقت صورته في المقهى الذي تملكه إلى جانب فتوتها الضائعة أو المبددة على مشجب الخيبة الذكورية، وجلست إلى المغني نبيل لتسأله عن حزنه الذي يشبه حزن من علقت صورته بالأمس، وكأنها كانت تمهد لصورة أخرى. ربما كانت تدرك بحدس الأنثى المفترس أن المغني سيرحل هو وصوته وسيبقى طيفه معلقاً في محرس القلوب والأفئدة، فهو المغني الذي سيقتل لأنه يصحح من مسار الحياة إن ضلت في الطريق، ومن مسار الصخب الذي يتخذ من مقهى سلوى مكاناً للاجتماعات السرية التي تمهد للحرب وقد علا نذيرها في الجو.

«الضبع المفتول الرأس... اللي فاضي راسو من الإحساس» هنا... وأخبار الانقضاض على مسيرة صيادي الأسماك هنا أيضاً، والقصف الإسرائيلي للجنوب هنا، على أن طيف ياسمين التي تعاني من أخيها الكبير عند الخط الذي سيصبح تماساً بين مقاتلين من مختلف الوعود والأحزاب، لا يكون هنا، فالغرباء بيننا - يقول أخوها - سيذهب أهلها إلى الشطر الشرقي من المدينة المضيافة التي لا تملك قلباً. ها هنا ينشطر القلب إلى قسمين ويصبح لمدينتين، أحدهما يتنازع الآخر على النبض والسكينة المختلقة، وفؤاد رامي يتنازع طيف ياسمين التي لن يراها أبداً. ربما تجيء الرسالة التي تتركها ياسمين في يد وليد ليسلمها إلى رامي لتقدم تلك الصورة الشعاعية المطلوبة للوسط المحيط بالفتى: الونش، وليد. وليد الذي يخبئ الرسالة كي لا يعرف رامي طريقه إلى ياسمين، والونش الجبان، المستهتر، الحسي الذي يشكل «كاركتراً» فاضحاً، ربما ليس للحرب نفسها، بل برموز تعلقت بالحرب من أجل أن تفرض هيأتها المستقبلية على كل ما حولها.

يعود رامي الكبير إلى المقهى بعد أن قالت الحرب كلمتها الفاصلة.

لقد انقسم العالم من حوله إلى قسمين: شرق وغرب. قلب هنا وقلب هناك. وثمة مجموعة كبيرة من الأسئلة التي تركتها ياسمين ورامي من دون أجوبة، فالقاع الذي تتركز عليه هذه النوعية لا تكون من نوعية الأسئلة العادية التي تقال عادة كي يتم تلطيف الأجواء بين المتحاربين، وبين الغرباء الذين لا يكون بوسعنا أن نقتفي أثرهم بأي شكل من الأشكال، فهذه ليست من طروحات الفيلم الذي يقدم صورة عن الأقنية التي ستوصل إلى الحرب.

يعود جان شمعون إلى القيمة الوثائقية، فسوف تتسلل هنا بعض القصص والشخصيات من أفلامه الوثائقية. هنا الزوجة التي فقدت زوجها، وكان قد استدعي من قبل (المجهولين) لمدة خمس دقائق ولم يعد. شيء يذكر بشيء، لأن جان يعطي للحكاية هنا بعداً آخر، فهو يعيد روايتها بدل أن يسجل لها، وكأن الرواية هي محاكاة للأصل، فالمرأة هنا أيضاً تنتظر وتقود مظاهرة للسؤال عن أهل السؤال، وما من إجابة، لأن هذا سينكأ الجراح ثانية والحرب قاربت على أن تضع أوزارها. ربما، فهي هدنة، هدنة من نوع خاص، لأن النهاية الميلودرامية التي تخص هذه المدينة الشقية التي بلا قلب، مع أنها بدت بقلبين، ليست ميلودراما شائنة، إنها ميلودراما يضعها رامي على مقربة من خياله المجنح بعد أن كبر وحاول أن يتجنب الحرب التي تمناها له وليد، ولكن ذلك يستمر إلى حين، إلى اللحظة التي يخطف فيها أبوه، وكأنه قد خرج للتو إلى هذه الحرب، أو هو يخيل له ذلك وهو يحمل عكازاً يفيد من هدنة الزمن، لأنه سيرى ياسمين من جديد وقد أصبحت كبيرة. إنه يركن إلى طيفها المتمثل بابنتها، وهي تنادي إلى أبيها الذي يهم بتصوير ياسمين أمام بيت قد يهدم في أي لحظة. صورة للذكرى في مدينة قاسية تؤرشف الحرب، لكن لا تريد بنوتها. وكأن الزمن قد توقف، وكأن الحرب لم تبدأ أصلاً، لهذا ظهرت ياسمين مرة أخرى، فيما كبر رامي... بقيت ياسمين في مكانها، لم تغادره، لم تبرحه أبداً.

في اقتفاء الأثر

«طيف ياسمين»

يشكل حضور ياسمين في الفيلم علامة فارقة في تجربة جان شمعون الروائية. يكاد يكون حضورها وثائقياً من النوع الذي برع فيه جان، وكأن ياسمين هنا قد انتزعت من فيلم آخر، وسكنت في الطيف لتسدد نحو الذكرى الباقية من حرب شهدها اللبنانيون جميعاً، وشهدوا عليها.

طيف ياسمين الذي يحرك خيال رامي، يفتح الباب أمامنا لنتذكر كل أولئك المتقاتلين وراء متاريس الرمل، فيما تدور حوارات بينهم، بعضها يخص ياسمين نفسها: إنهم يتنازعون الرمز هنا، ويدركون أن زرع طيفها في تربة حوارات عقيمة عن الحرب نفسها، قد يخفف من عداواتهم فيما بينهم، ويلطفها.

ياسمين، كذكرى، وطيف، خيار آخر في تجربة جان شمعون، وربما لو لم توجد ياسمين لاخترعها رامي في مخيلته، فهي ضرورة درامية، إذ لا يمكن اقتفاء أثر أحد ممن نجوا من الحرب دون استئذانها، فهذا ما تفعله بنا صورة الحرب الجديدة، وهي تنحو منحى درامياً يساعد على إيقاف الزمن بإعادته إلى الوراء ليكون مقنعاً في صيرورة الحياة!!.

جان شمعون : فيلموغرافيا

ـ سينمائي لبناني حائز على ديبلوم دراسات عليا في المسرح من الجامعة اللبنانية.

ـ حائز على (Maitrise) في السينما من جامعة باريس الثامنة.

ـ حائز على (bts) من مدرسة لوي لوميير (باريس) في الإخراج والتصوير والمونتاج.

ـ درّس مادة السينما في الجامعة اللبنانية بين الأعوام 1976 ـ 1983.

ـ شارك في العديد من الأعمال المسرحية اللبنانية قبيل ذهابه لدراسة السينما في فرنسا.

ـ درّس أيضاً في جامعة الكفاءات إلى جانب تحقيق أعماله السينمائية.

ـ أخرج جان شمعون وأنتج مع زوجته السينمائية الفلسطينية ميّ المصري مجموعة من الأفلام التي نالت العديد من الجوائز العالمية وعرضت في أكثر من مائة بلد في العالم.

ـ نال جان شمعون مؤخراً جائزة «لوكينو فيسكونتي» العالمية عن مجمل أعماله.

أفلام من إخراج جان شمعون :

. أرض النساء . 2004 وثائقي درامي . 60 دقيقة.

المنتج المنفذ ميّ المصري، إنتاج أفلام مصر العالمية (يوسف شاهين وشركاه).

نال الفيلم الجوائز التالية:

ـ الجائزة الذهبية لمهرجان الجزيرة للأفلام الوثائقية ـ الدوحة2006

ـ جائزة ملتقى أصيلة التمييزية لسينما جنوب ـ جنوب المغرب 2004

ـ جائزة مدينة كارمونا لحقوق الإنسان في مهرجان كارمو السينمائي ـ إسبانيا 2004.

ـ طيف المدينة- 2000 روائي ـ 100 دقيقة.

ـ إنتاج لبناني ـ أوروبي مشترك. ـ سيناريو وإخراج جان شمعون ـ المنتج المنفذ ميّ المصري

نال الفيلم الجوائز التالية:

ـ جائزة لجنة التحكيم الخاصة لمهرجان كان جونيور الدولي 2000

ـ جائزة فضائية الأندلس لأفضل فيلم في مهرجان أفلام البحر المتوسط ـ تطوان 2001

ـ جائزة الامتياز الخاصة للجنة التحكيم ـ مهرجان قرطاج 2000

ـ جائزة أفضل فيلم روائي لبناني ـ مهرجان ميديا ـ بيروت 2004

ـ رهينة الانتظار ـ 1994 ـ وثائقي 50 دقيقة

إنتاج مشترك MTC وتلفزيون المستقبل. المنتج المنفذ ميّ المصري.

ـ نال الفيلم الجوائز التالية:

ـ الجائزة الفضية لمهرجان Fipa الدولي للفيلم الوثائقي ـ فرنسا ـ نيس 1995.

ـ جائزة اتحاد السينمائيين الوثائقيين ـ مهرجان الإسماعيلية الدولي 1995.

ـ جائزة اتحاد السينمائيين والفنانين في اليونان ـ أثينا 2003.

ـ أنشودة الأحرار ـ 1978 ـ وثائقي 30 دقيقة.

إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية

نال الفيلم الجوائز الثالثة:

ـ جائزة شرف في مهرجان لايبزغ السينمائي الدولي ـ ألمانيا 1979.

ـ جائزة لجنة التحكيم الخاصة ـ مهرجان دمشق السينمائي ـ 1981.

ـ تل الزعتر 1976 . وثائقي 75 دقيقة.

إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية ويونيتيل فيلم الإيطالية. إخراج جان شمعون ومصطفى أبو علي وبينو أدريانو

نال الفيلم الجوائز التالية:

ـ الجائزة الفضية في مهرجان أفلام فلسطين ـ بغداد 1978

ـ جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان قرطاج السينمائي 1978.

أفلام مشتركة مع ميّ المصري :

ـ تحت الأنقاض 1982 . وثائقي 40 دقيقة.

ـ نال الفيلم جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان فالنسيا ـ إسبانيا 1984.

❖ زهرة القندول 1985 . وثائقي درامي 70 دقيقة.

إنتاج MTC والرسالة

نال الفيلم الجوائز التالية:

ـ جائزة لجنة التحكيم الخاصة وجائزة أفضل موسيقي في مهرجان فالنسيا 1986.

ـ جائزة النقاد في مهرجان قرطاج السينمائي 1986.

ـ جائزة لجنة التحكيم الخاصة وجائزة اتحاد المرأة السورية في مهرجان دمشق ـ 1987.

❖ **بيروت جيل الحرب 1989. وثائقي 50 دقيقة.**

إنتاج bbc وmtc

- نال الفيلم الجائزة البرونزية في مهرجان نيويورك السينمائي 1990

❖ **أحلام معلقة 1992. 50 دقيقة**

إنتاج tve وmtc وbbc

- نال الفيلم الجوائز التالية:
- الجائزة الكبرى في مهرجان سينما العالم العربي - باريس 1992.
- الجائزة الذهبية في مهرجان دمشق السينمائي 1993.

فجر يعقوب

– مخرج وناقد سينمائي فلسطيني يعيش في دمشق.
– خريج المعهد العالي للسينما في صوفيا ـ 1994.

❖ مؤلفاته المطبوعة:

– جمهورية التلفزيون
– الوجه السابع للنرد
– عباس كيارو ستامي: فاكهة السينما الممنوعة
– البطريق: مفكرة فيلم
– أنا والضجر وبنات آوى (حوارات مع عبد اللطيف عبد الحميد)

❖ ترجماته المطبوعة:

– الرقص مع الذئاب ـ كيفن كوستنر
– جنجر وفريد ـ فيدريكو فيلليني
– عرق الضفدع ـ أكيرا كوروساوا
– سينما الرغبات ـ بيدرو آلمودوفار
– مسرّاتي كسينمائي ـ مارتن سكورسيزي
– مصنع الأحلام ـ إيليا هرنبورغ
– فوضى الخيال ـ راينر فاسبيندر

❖ مجموعات شعرية:

-–مواويل الرحيل
– النوم في شرفة الجنرال
– أسباب مريم العالية

❖ أفلام قصيرة:

- خدعة ربيعية . عن قصص للكاتب البلغاري إيلين بيلين
- محطة فيكتوريا . عن مسرحية لهارولد بنتر
- سراب- عن قصص للأديبة كوليت خوري
- صورة شمسية . عن نص للأديب الفرنسي جان جينيه
- روميو وجولييت
- متاهة
- البطريق
- عراقيون في منفى متعدد الطبقات
- السيدة المجهولة
- This is my Casablanca

الفهرس

صدر عن دار كنعان من 2000 – 2009

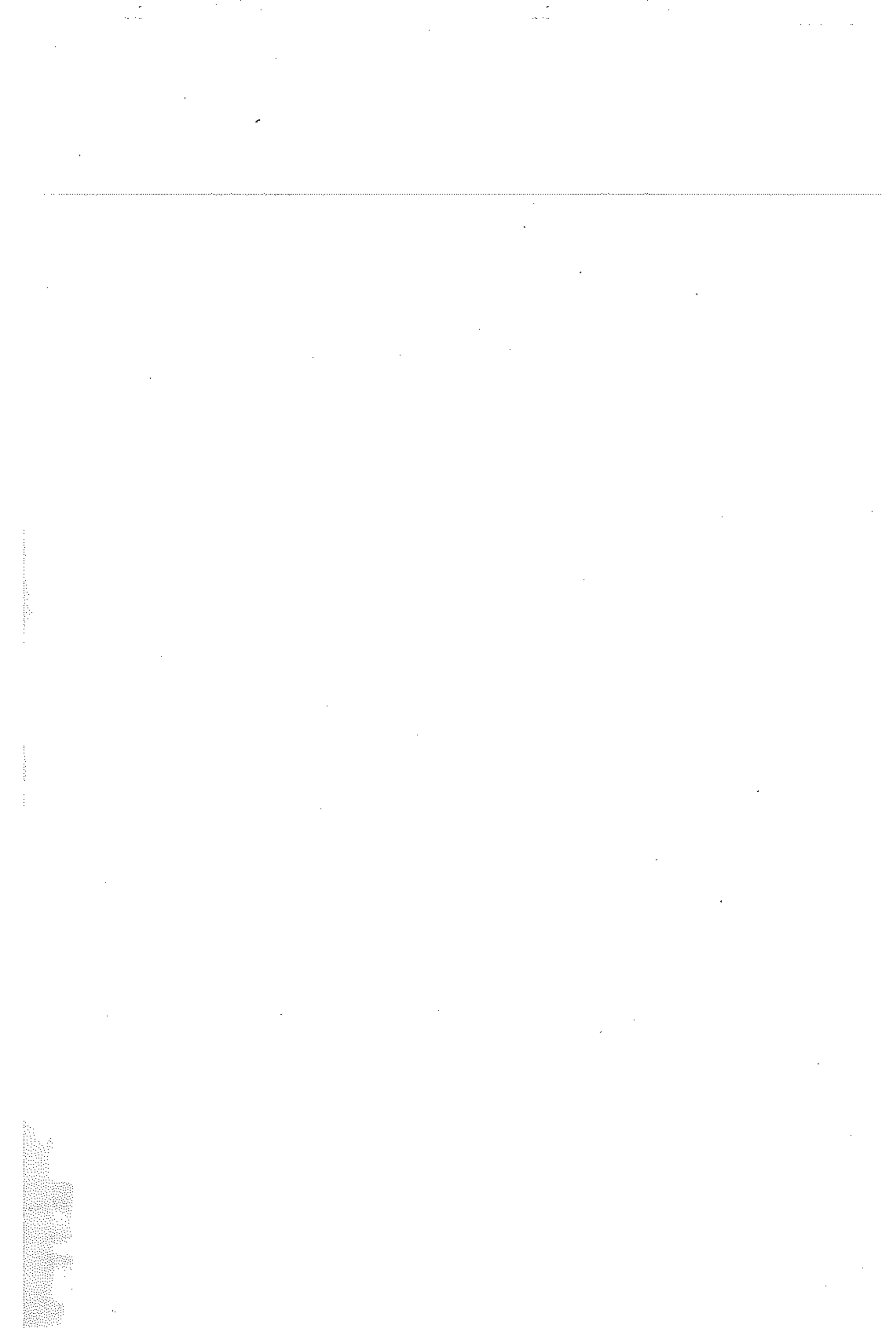
م	اسم الكتاب	المؤلف
1	شعرية التمرد	جان جنيه
2	قضايا وشهادات / سعد الله ونوس	مجموعة باحثين
3	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة 1 / 4	خالد آغة القلعة
4	باء.. وعد على شفة مغلقة	إسماعيل الرفاعي
5	من قريب من بعيد	كلود ليفي شتراوس
6	اعترافات عربي طيب	يورام كانيوك
7	شرك الدم	إعداد مصطفى الولي
8	قصيدة هيروشيما	وفيق خنسة
9	مواعيد	محمد صارم
10	موكب البط البري	علي الكردي
11	إسرائيل وحرب المياه القادمة	المحامي ظافر بن خضراء
12	على غفلة من يديك	هنادي زرقة
13	سيكلوجية الحب والعلاقات الأسرية	سيرغي كوفالوف
14	دلمونيات	علي الجلاوي
15	قبلة في مهب النسيان	سوسن دهنيم
16	طقوس حافية	نجيب عوض
17	اللاجئون الفلسطينيون في سورية ولبنان	نبيل السهلي
18	الخديعة المرعبة	تيري ميسان
19	الجنرال	آلان سيلتو
20	العقلانية العملية	بيير بورديو
21	بابل والكتاب المقدس	جان بوتيرو
22	الرقص مع الذئاب	نك يانغ
23	البحث عن السيد جلجامش	محمد سيف
24	وعليك تتكئ الحياة	ممدوح عدوان
25	بيان ضد الأبارتايد	د.محمد حافظ يعقوب
26	القيمة والمعيار	يوسف سامي اليوسف
27	من دولة الإكراه إلى الديمقراطية	عماد شعيبي
28	القلم والسيف	إدوارد سعيد
29	بين الإسلام والغرب	مكسيم رودنسون
30	صعود وأفول فلسطين	نورمان ج. فنكلستين
31	ومض الأعماق	ت.د.علي نجيب إبراهيم
32	رائحة الأنثى	أمين الزاوي
33	بؤس العالم (ثلاثة أجزاء)	بيير بورديو
34	المرأة في الإسلام	د. برهان زريق
35	الخيال والحرية	يوسف سامي اليوسف
36	ساعي البريد	ممدوح عدوان
37	الضغينة والهوى	فواز حداد
38	جنجر وفريد	فيدريكو فيلليني
39	التباس «نافذ»	ماهر منزلجي

40	الدّعابة المرة	محمد القيسي
41	محطات الانتظار	محمد توفيق
42	حوارات المنفيين	برتولد بريشت
43	بوح في المتاح	إلياس شوفاني
44	استمرارية التاريخ	عمانوئيل فاليرشتاين
45	باب الحيّرة	أنيسة عبود
46	مقال في الرواية	يوسف سامي اليوسف
47	جماليات اللفظة	د. علي نجيب إبراهيم
48	عباس كياروستامي/فاكهة السينما المنوعة	فجر يعقوب
49	متى يصبح الانسان شجرة	د. ماهر منزلجي
50	شتاء البحر	غزالة درويش
51	زمن يحترق	غزالة درويش
52	عام مضى والانتفاضة تتجذر	تيسير قبعة
53	سورية واللاجئون الفلسطينيون	ظافر بن خضراء
54	كارل ماركس	سريست نبي
55	جزيرة الهدهد	صبري هاشم
56	همس / الجثة لا تسبح ضد التيار	يحيى علوان
57	أطياف الندى	صبري هاشم
58	التدريب على الرعب	خيري الذهبي
59	الحصار	مازن النقيب
60	نساء في الحرب	جواد الأسدي
61	فلامنكو البحث عن كارمن	جواد الأسدي
62	آلام ناهدة الرمّاح	جواد الأسدي
63	مداريات حزينة	كلود ليفي شتراوس
64	الكلمة الخرساء	جاك رنسيير
65	صفر واحد	رفيق عنيني
66	الريح والملح	الفارس الذهبي
67	الوجه السابع للنرد	فجر يعقوب
68	عالم مختلف	د. ماهر منزلجي
69	اليوم الأخير لبيت دمشقي	طه حسين حسن
70	الحضارة الأوروبية في عصر الأنوار	بيير شونو
71	حنين العناصر	عائشة أرناؤوط
72	الاتجاهات النقدية الحديثة	عمر كوش
73	السياسة الأمريكية وصياغة العالم الجديد	د. عماد فوزي شعيبي
74	امرأة.. مرآتها صياد أعزل	فراس سليمان
75	مرايا الرماد	سهيل بدور
76	الفاوي	بهيجة مصري أدلبي
77	عشاق الدير	د. محمد الدروبي
78	حمار المسيح	ت. إسماعيل دبج
79	تراتيل القيثارة	محمد خميس
80	هيبياس الأكبر	أفلاطون
81	سمعت صوتاً هاتفاً	وليد إخلاصي

82	فيروز والفن الرحباني	محمد منصور
83	السينما الصهيونية شاشة للتضليل	محمد عبيدو
84	درامية التغيير	بروتولت بريشت
85	الليل	محمد ملص
86	الحقيقة والشريعة في الفكر الصوفي	د.عبد السلام نور الدين
87	تصفيق بيد واحدة	د. ماهر منزلجي
88	وعي السلوك	د. محمد الدروبي
89	تحولات السينما البديلة	عدنان مدانات
90	أرواح تائهة / القناع في الطباع	سمير طحان
91	رعشة المأساة «مقالات في أدب غسان كنفاني»	يوسف سامي اليوسف
92	التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول	بيير بورديو
93	النقد والمجتمع	فخري صالح
94	ذكريات ممنوعة	إيله شوحاط
95	عجوز البحيرة	تيسير خلف
96	الزهرة والحجر	ماهر اليوسفي
97	أشياء لا تُشترى	فتحية القلا
98	المرأة.. الحب والجنس	جبارة البرغوثي
99	هيك وهيك	عصام حسن
100	اقتسام العالم	كبير مصطفى عمي
101	أملاك المغاربة في فلسطين	ظافر بن خضراء
102	في فلسطين	أحمد اليماني
103	في دنيا الشتات	أحمد اليماني
104	في ميدان العمل التنظيمي (ج3)	أحمد اليماني
105	حركة القوميين العرب (ج4)	أحمد اليماني
106	منظمة التحرير الفلسطينية	أحمد اليماني
107	المرأة في إسرائيل	اسماعيل دبج
108	النار/التحليل النفسي لأحلام اليقظة	جاستون باشلار
109	أتباع الشيطان	جبارة البرغوثي
110	بينوني	كونت هامسن
111	خان الحرير	نهاد سيريس
112	العين الثالثة	سمير طحان+أنطوان طحان
113	كتاب في الخوف	حكم البابا
114	الصندوق الأسود للديكتاتورية	محمد منصور
115	تلك الأيام	يوسف سامي اليوسف
116	حديث الكمأة	صبري هاشم
117	الجولان في مصادر التأريخ العربي	تيسير خلف
118	تجوال «رواية»	جان رولان
119	أيها القناع الصغير أعرفك جيداً	صبري هاشم
120	معارك قيس وليلى	ت. غزوان الزركلي
121	فضيحة مدوية «رواية»	د. إياد ناجي
122	أخت وأخ «رواية»	أولا لينتسه
123	الحريدون والمجتمع والسياسية في إسرائيل	إيلان شاحر

124	على حافة الجنون «قصص قصيرة»	إسماعيل دبج
125	بنى النص ووظائفه	فاطمة ديلمي
126	طعم البنفسج الذي كان «شعر»	مديحة المرهش
127	عما قليل «شعر»	محمد أبو لبن
128	سلام على القصور / حرب على الأكواخ	فولكر براون
129	حكايا العالم القديم	الكسندر نيميروفسكي
130	الحيوان الباكي	ميشائيل كليبرغ
131	كازانوفا الرائع	فيليب سولير
132	الحب والأسرة عبر العصور	ت.د نزار عيون السود
133	مقدمة كرومويل - بيان الرومانتيكية	فيكتور هيغو
134	نفي العقل ج1 + ج2	أديب ديمتري
135	مجمع العمرين / سيرة موضوعية	سمير طحان
136	الموت نثراً	أكثم سليمان
137	قصر المحار	عدنان خضور
138	دروب الفرار	حفيظة قاره بيبان
139	أجواء عابثة	سامر سكيك
140	في غابة المرآة	آلبيرتو مانغل
141	أقودك إلى غيرى	عائشة أرناؤوط
142	فلسطين الرمز والجوهر	ماهر اليوسفي
143	الإرهاب الغربي	روجيه غارودي
144	أزهار الجليل	إسرائيل شامير
145	موت	حسين ناصوري
146	لولا النهر والمرايا	ثامر مهدي
147	وهم السلام	أديب ديمتري
148	المطعون بشرفهم	وفيق يوسف
149	نجمة واحدة	سميح شقير
150	الحياة سابقاً	حسن عبد الرحمن
151	أصل الطيور	مجموعة مؤلفين إيطاليين
152	المسيح في الجولان	تيسير خلف
153	تاريخ الخليج العربي	جبارة البرغوثي
154	في عشق جيفارا	
155	الانقلاب الكبير	روجيه غارودي
156	الجنك	سمير طحان-أنطوان طحان
157	التعقيد	ت. د. فيصل دراج
158	مائة سوناتة حب	بابلو نيرودا
159	المشروع الحضاري العربي الإسلامي	د. برهان زريق
160	خلف الجدار	عبد الباقي يوسف
161	الباب المفتوح	بيتر بروك
162	محنة البيت القديم	د. محمد الدروبي
163	حكواتي، ليس إلا	د. محمد الدروبي
164	ماذا عن غد؟..	جاك دريدا
165	روزا	كونت هامسن

166	الحنين	فيصل حوراني
167	كالبذور المنثورة	شوكت جميل دلاّل
168	مصنع الأحلام	إيليا هرنبوغ
169	أصابع الموز	غسان الجباعي
170	لا العسل تشتهيه نفسي ولا النحل	سافو
171	منظومة الفنون الجميلة	آلان
172	كارل ماركس أو فكر العالم	جاك أتالي
173	امرأة واحدة	كمالا العتمة
174	انتحار عبيد العماني	أحمد الزبيدي
175	مداخل ومقدمات لنهضة متجددة	حسن إبراهيم أحمد
176	في السينما والتلفزيون «تأملات سينمائي»	قاسم حول
177	من وجد ديوان الوجد	خير الله سعيد
178	تاريخ اليهود وديانتهم	إسرائيل شاحاك
179	أيام آدم	علي جعفر العلاق
180	زمن الوقت	حسين ناصوري
181	اسئمات	علي الشاويش
182	الطفل البحري ثانية	إدريس علوش
183	أندلوثيا	أحمد تيناوي
184	تلك الأيام ج3	يوسف سامي اليوسف
185	التعليم اليهودي في إسرائيل وفي الولايات المتحدة	سفي لأدار
186	هوركي.. أرض آشور	صبري هاشم
187	خطايا لاجئ	سليم البيك
188	رزنامة حلب / ذاكرة شعبية	سمير طحان – مروان طحان
189	الحياة خان	أمينة سفغي أوزدومار
190	البحث عن الزمن الحاضر «ديوان السيرة الذاتية»	هاشم شفيق
191	خبز تحت الشمس «شعر ياباني»	ت. هاشم شفيق
192	تأملات في الزمن الرديء «شعر»	زاهد المالح
193	حنّة	محمد الباردي
194	كرسي الرئاسة «رواية»	كارلوس فيونتس
195	دع الملاك	قاسم حداد
196	علاء الدين كوكش.. دراما التأسيس والتغيير	محمد منصور
197	بسام الملا.. عاشق البيئة الدمشقية!	محمد منصور
198	غسان جبري.. دراما التأصيل الفني	محمد منصور
199	رذاذ على جبين غزالة	رياض النعماني
200	بلا معنى «قصص قصيرة»	علي الشاويش
201	موت التراجيديا	جورج شتاينر
202	قصر شمعايا «رواية»	علي الكردي
203	قبر بلا جثة «رواية»	سمير الزين



هذا الكتاب

من المؤكد أن السينمائي والناقد الصديق فجر يعقوب، لايجمع مي مصري وجان شمعون في هذا الكتاب، لمجرد أن الحياة تجمعهما، حتى وإن كان هذا الواقع يشكل جزءا من الذريعة. ذلك إن مايجمع صاحبي «زهرة القندول» و«أحلام معلقة» هو السينما. السينما التي حققا لها معا، طوال سنوات عديدة، مجموعة طيبة من الافلام الوثائقية. والسينما التي شاءاها، معا ومنذ البداية فعل إيمان بالنضال وقول القضايا الكبرى. ولعل هذا ما يجمعهما أيضا إلى فجر يعقوب نفسه... لكن هذه حكاية أخرى ترتبط بالبعد الفلسطيني في سينما الثلاثة.

في البداية، وبعد سنوات خاض خلالها جان شمعون سينما النضال الفلسطيني وغالبا تحت مظلة مؤسسات منظمة التحرير الفلسطينية، انطلق اسمه شراكة مع اسم مي مصري، إلى درجة صارا معها أشهر «ثنائي» في السينما العربية. بل أكثر من هذا: علامة مزدوجة على ما كان يمكن اعتباره وحدة العمل السينمائي المشترك بين فلسطين ولبنان. ليس بمعنى أن مي فلسطينية الأصل، وجان خليل لبنانيه. بل بمعنى أن أفلامهما العديدة والتي حقق معظمها نجاحات كبيرة، خلال سنوات تأسيسية، لم تعرف التفريق بين ما هو لبناني وما هو فلسطيني في «القضية السينمائية».. على الأقل.

بعد ذلك، كان لابد لكل من مي وجان، أن يفترقا، ليس في الحياة طبعا، ونحمد الله على ذلك، بل في الإبداع السينمائي، حتى وإن ظل لكل منهما حضور، إنما مختلف عن فكرة الإخراج معا، في سينما الثاني. ولاشك أن آية ذلك الافتراق، في بداية الأمر على الأقل، كانت اللعبة الإبداعية، إذ دخل كل منهما طورا جديدا من تطوره السينمائي، يقوم ولو جزئيا على لعبة أشد ذاتية من ذي قبل. ليس معنى هذا أنهما استبعدا القضايا من سينماهما، بل معناه أن إدخال العنصر الذاتي راح يحتم العودة إلى ما قبل الماضي المشترك بينهما. والحقيقة ان هذا كان - ولا يزال - فيه غنى لفنَي كل من جان شمعون ومي مصري... وبالتالي للسينما الفلسطينية وللسينما اللبنانية، متقاربتين، انما عبر استحواذ كل منهما على خصوصيات من البديهي أنها لم تكن واضحة في الأزمان العاطفية الاولى وتزداد اليوم وضوحا...

ولعل في كتاب فجر يعقوب، الذي كان في الأصل كتابين، مامن شأنه أن يوضح هذا كله وصولا الى ايضاح واقع أن انفصال مي مصري وجان شمعون، في اللغة الابداعية الخاصة لكل منهما، لايغير لديهما، لامن القناعات ولا من الأسس، ولامن التطلع معا الى مستقبل السينما وسينماهما، بل يزيد هذا كله غنى...

ابراهيم العريس



دار كنعان
للدراسات والنشر
والخدمات الإعلامية

تصميم الغلاف: م. جمال الأبطح